## El texto:

**La dramaturgia de Isaac Chocrón**

se ha tratado de abarcar la obra completa de Isaac Chocrón, una de las personalidades que con mayor ahínco ha contribuido al desarrollo teatral de su país, quien ha configurado un mundo creativo muy personal en el que vida y obra forman una unidad, ya que su evolución vital es proyectada en ésta que pasa a convertirse en espacio autobiográfico. Su creación se ha centrado en varios temas que se repiten desde uno u otro frente, incidiendo siempre en el individuo y sus relaciones interpersonales, la elección de un modo de vida y el compromiso con las decisiones tomadas, perfilándose en una línea cada vez más intimista. De la misma manera, la técnica dramática se ha ido depurando a la par que la evolución temática hasta alcanzar un estilo muy personal, caracterizado por la simplificación de los recursos y el estricto desarrollo de la trama. El análisis pormenorizado de la obra de Isaac Chocrón ha permitido establecer que se haya inserto en la tradición teatral de Occidente tanto en temas como en recursos expresivos, a los que ha dado una nueva valoración y enfoque desde su propia realidad de autor venezolano, trascendiendo lo local para alcanzar la universalidad.

ISBN 980-00-1759-3
9 799800 017592

**Comisión de Estudios de Postgrado**
**Facultad de Humanidades y Educación-Universidad Central de Venezuela**

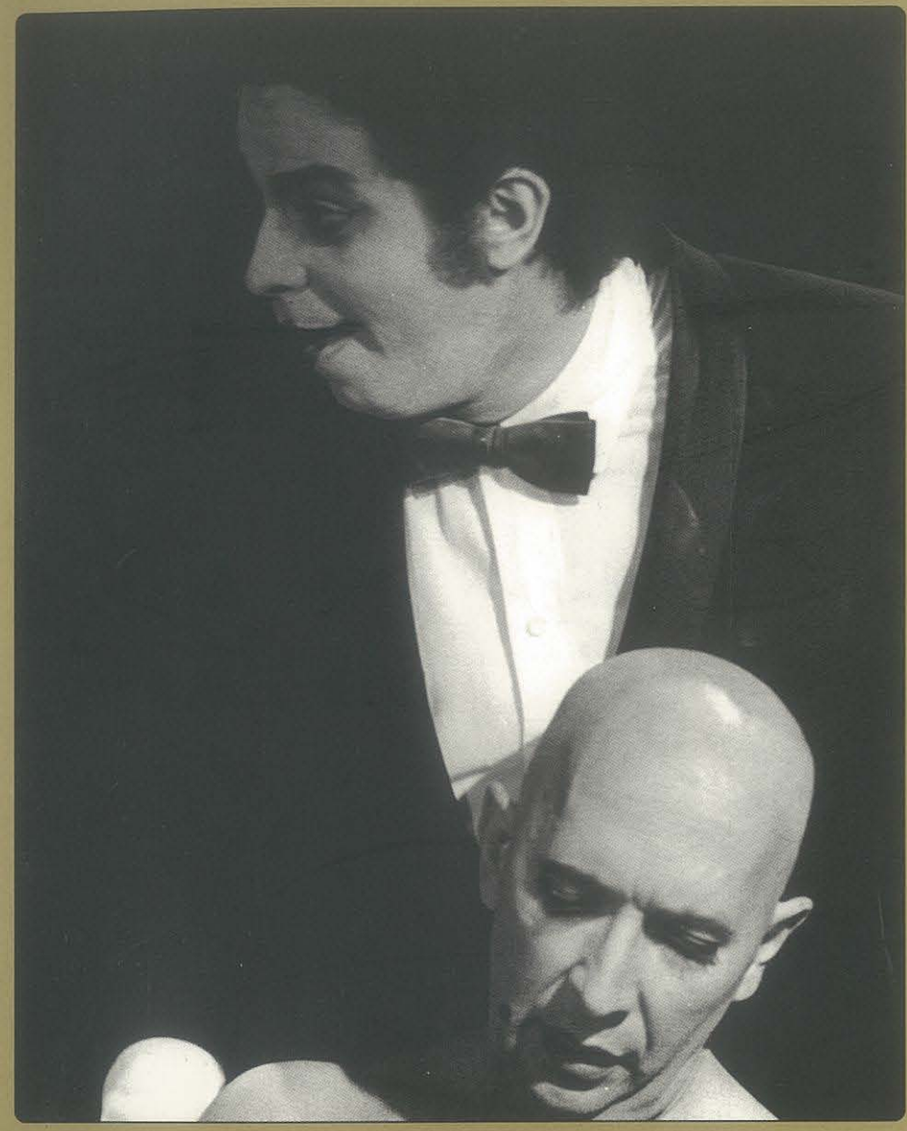
LA DRAMATURGIA DE ISAAC CHOCRÓN

Carmen Márquez Montes

Carmen Márquez Montes

# La dramaturgia de Isaac Chocrón

## Experiencia del individualismo crítico



**Universidad Central de Venezuela-UCV**

Giuseppe Giannetto
*Rector*

Ernesto González
*Vicerrector académico*

Manuel Mariña
*Vicerrector administrativo*

Elizabeth Marval
*Secretaria*

**Facultad de Humanidades y Educación**

Benjamín Sánchez Mujica
*Decano*

Vincenzo Piero Lo Monaco
*Coordinador académico*

Eduardo Santoro
*Coordinador administrativo*

Aura Marina Boadas
*Coordinadora de extensión*

Adriana Bolívar
*Coordinadora de investigación*

**Comisión de Estudios de Postgrado**

Omar Astorga
*Director*

Beatriz Lepage
*Jefa de la Unidad Técnica*

*Coordinadores de Área*

Luis Chesney
*Artes*

*Olga Oropeza Ojeda*
*Bibliotecología y Archivología*

Dulce Yumar
*Comunicación Social*

Beatriz Lepage
*Educación*

Carlos Kohn
*Filosofía*

José Mª Villavicencio
*Geografía*

José Ángel Rodríguez
*Historia*

Armando Gil Navarro
*Letras*

Paola Bentivoglio
*Lingüística*

Miriam Dembo
*Psicología*

# La dramaturgia de Isaac Chocrón

1ª edición: septiembre 2000

© Comisión de Estudios de Postgrado, Facultad de Humanidades y Educación,
Universidad Central de Venezuela.
Centro Comercial Los Chaguaramos, piso 5, Caracas, Distrito Capital;
*apartado postal*: 47972, Los Chaguaramos, Caracas 1041-A, Venezuela;
*teléfonos*: 662 5398, 662 4768, *fax*: 662 4751.
*email*: humanidades@postgrado.ucv.ve; info@postgrado.ucv.ve
*web*: www.postgrado.ucv.ve

ISBN: 980-00-1759-3
Depósito legal: lf-17520008002198

Diseño de colección y portada: *bid* & *Co.*

Preimprenta de portada: Desarrollos Compumedia

Ilustración de portada: SAMUEL DEMBO: *s/t* (1971).
Foto b/n. Colección del artista.

Edición al cuidado de Bernardo Infante Daboín

Coordinación editorial: Gaudy Contreras

Autoedición electrónica: IMPRIMATUR, artes gráficas

Impreso en Venezuela
*Printed in Venezuela*

**La Colección Monografías es arbitrada**

Carmen Márquez Montes

# La dramaturgia de Isaac Chocrón

## Experiencia del individualismo crítico

*Comisión de Estudios de Postgrado*
*Facultad de Humanidades y Educación-Universidad Central de Venezuela*

# Índice

*Apenas un prólogo breve, por innecesario, a este libro de Carmen Márquez* por Carlos Miguel Suárez Radillo ..... IX

Nota preliminar ..... 1

Índice de siglas y advertencia sobre las citas ..... 3

Introducción ..... 5

Isaac Chocrón y sus contextos ..... 9

Indagaciones sobre el mundo creativo de Isaac Chocrón ..... 31
- La obra como espacio autobiográfico ..... 32
- Las relaciones familiares y otras alternativas ..... 40
- Un modo de afrontar Venezuela ..... 50
- El amor y las relaciones con el otro ..... 60
- El viaje como aprendizaje ..... 69
- El final del camino ..... 75

Consideraciones sobre la dramaturgia ..... 83
- Estructuras dramáticas ..... 84
- Personajes ..... 108
- El discurso dramático ..... 130
- Los espacios ..... 152
- Temporalidad ..... 174

La obra ante el público y la crítica ..... 189

Conclusiones ..... 201

ANEXOS

Breve nota biográfica ..... 211

Ficha de las obras ..... 215

Entrevista con Isaac Chocron ..... 235

Índice de obras de Issaac Chocrón ..... 251

Índice onomástico ..... 253

Bibliografía ..... 257

# *Apenas un prólogo breve, por innecesario, a este libro de Carmen Márquez*

*El 16 de enero de 1999 escuché, emocionado, a Carmen Márquez Montes, joven y minuciosa investigadora del teatro hispanoamericano, defender con admirable brillantez y seguridad –ante un prestigioso tribunal convocado por la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla–, su amplia y documentada tesis doctoral titulada como este libro:* La dramaturgia de Isaac Chocrón. Experiencia del individualismo crítico. *Una tesis que ella ha reducido sabiamente, es decir, sin restarle un ápice de sus valores documentales y críticos, cuyo prólogo me honra escribir, aunque brevemente, ya que lo considero innecesario dada la vigencia de dichos valores en este libro.*

*Inspirada por sus profundos conocimientos del teatro hispanoamericano en general y del teatro venezolano en particular, adquiridos como inteligente y tenaz lectora de sus textos e infatigable espectadora de sus escenificaciones, Carmen ha elaborado un análisis modélico de la obra dramática de Isaac Chocrón, ilustrado acertadamente por ella con fragmentos sustanciales de todas sus piezas. Un análisis que le ha permitido situarlo como figura esencial dentro del panorama de la creación y de la producción nacional, que él ha contribuido a enriquecer no sólo como prolífico autor sino «como eje apasionado de numerosas experiencias colectivas, entre las cuales destaca* El Nuevo Grupo, *una de las empresas teatrales –en el buen sentido del término– más heroicas, fructíferas y estables en Venezuela en el siglo XX.»*

*Hay otros aspectos de este libro que, a mi juicio, revalorizan notablemente su contenido: unos que nos acercan a Isaac Chocrón como ser humano y otros que nos aproximan críticamente a su obra. Entre los primeros, cabe destacar la presencia casi constante de la realidad biográfica de Isaac Chocrón, que la entrevista realizada a él por Carmen nos permite conocer y apreciar a plenitud. Entre los segundos, las atinadas «Consideraciones sobre la dramaturgia» y el interesante análisis «La obra ante la crítica y el público», en el que ella recoge la reacción de aquélla y de éste tanto en Venezuela como en otros países donde*

*las obras de Chocrón han sido estrenadas. Un aspecto que, si tenemos en cuenta que cualquier texto dramático sólo alcanza vida total sobre la escena y frente a los críticos y espectadores, completa con eficacia este libro, por otra parte extraordinariamente bien escrito.*

*Sólo unas palabras creo que debo añadir, sin traicionar su intencionada brevedad, a este prólogo que sigo considerando innecesario y que sólo se justifica como merecido homenaje a la autora de este libro, amiga a la que me une un doble sentimiento de afecto y de admiración que, sin embargo, no me ha impedido ser objetivo al juzgarlo. Unas palabras que quiero hacer llegar a todos los críticos e investigadores teatrales, tanto de España como de los países de Nuestra América que sienten, sueñan, escriben y hablan en la más rica y hermosa de todas las lenguas vivas, para pedirles que dirijan sus ojos y su inteligencia hacia la personalidad y la obra de otros dramaturgos hispanoamericanos que quizá esperan aún que sus valores sean reconocidos. Tal como ha hecho Carmen Márquez Montes: peninsular por nacimiento, isleña por amor e hispanoamericana sin fronteras por auténtica vocación teatral y literaria.*

CARLOS MIGUEL SUÁREZ RADILLO



# Nota preliminar

Este libro está basado en la tesis doctoral defendida en la Universidad de Sevilla, redactada bajo la dirección de la Dra. Carmen de Mora Valcárcel, catedrática de literatura hispanoamericana, a la que expreso mi más profundo agradecimiento por su valiosa ayuda en la elaboración y por el continuo aliento. Asimismo, quiero agradecer a Isaac Chocrón su inestimable apoyo y disponibilidad para afrontar el estudio desde el acercamiento al autor, fundamental para profundizar en su obra. A Leonardo Azparren por sus comentarios, sugerencias y confianza. A todos los amigos de Isaac Chocrón, por su buena disposición para comentar y apostillar con sus inteligentes opiniones: Román Chalbaud, Miriam y Samuel Dembo, John Lange, Victoria de Stéfano y, por supuesto, a Sara. A Ugo Ulive por sus certeras apreciaciones. A todos los amigos por su apoyo, en especial al maestro Carlos Miguel Suárez Radillo por su generosidad intelectual y por tantas otras cosas.

# Índice de siglas y advertencia sobre las citas*

## A) POR ORDEN CRONOLÓGICO


*Mónica y el florentino* (1959) ..... M
*El quinto infierno* (1961) ..... Q
*Amoroso o una mínima incandescencia* (1961) ..... A
*Animales feroces* (1963) ..... AF
*A propósito del triángulo* (1964) ..... APT
*Asia y el lejano Oriente* (1966) ..... ALO
*Tric-Trac* (1967) ..... T
*Okey* (1969) ..... OK
*La revolución* (1971) ..... R
*Alfabeto para analfabetos* (1973) ..... AA
*La máxima felicidad* (1975) ..... MF
*El acompañante* (1978) ..... AC
*Mesopotamia* (1980) ..... MSP
*Simón* (1983) ..... S
*Clipper* (1987) ..... C
*Solimán el Magnífico* (1991) ..... SM
*Escrito y sellado* (1993) ..... ES
*I reyes I* (1996) ..... IRI


## B) POR ORDEN ALFABÉTICO


*Amoroso o una mínima incandescencia* (1961) ..... A
*Alfabeto para analfabetos* (1973) ..... AA
*El acompañante* (1978) ..... AC


* Las siglas se han utilizado en las citas de fragmentos de las obras y todas ellas han sido tomadas de las ediciones realizadas por Monte Ávila Editores que se hallan especificadas en la bibliografía.

*Animales feroces* (1963) ..... AF
*Asia y el lejano Oriente* (1966) ..... ALO
*A propósito del triángulo* (1964) ..... APT
*Clipper* (1987) ..... C
*Escrito y sellado* (1993) ..... ES
*I reyes I* (1996) ..... IRI
*Mónica y el florentino* (1959) ..... M
*La máxima felicidad* (1975) ..... MF
*Mesopotamia* (1980) ..... MSP
*Okey* (1969) ..... OK
*El quinto infierno* (1961) ..... Q
*La revolución* (1971) ..... R
*Simón* (1983) ..... S
*Solimán el Magnífico* (1991) ..... SM
*Tric-Trac* (1967) ..... T



# Introducción

Dentro del panorama general de la dramaturgia hispanoamericana resulta especialmente interesante el proceso sufrido por Venezuela, que en apenas cincuenta años ha alcanzado un gran nivel de producción, convirtiéndose en uno de los países con mayor actividad teatral. Efervescencia que tiene sus orígenes en la década del cuarenta, se sedimenta en la siguiente con la aparición de algunos autores y con la celebración en noviembre de 1959 del Primer Festival de Teatro Venezolano; culmina este primer período con la eclosión de la década del sesenta en la que se consolidan una serie de autores que comenzaron a representar en los cincuenta. De ellos cabe destacar a Román Chalbaud, Isaac Chocrón y José Ignacio Cabrujas, con dedicación exclusiva al hecho teatral, quienes en la siguiente década se convierten en las figuras más destacadas de la escena nacional. Desde estos momentos emprenden proyectos en común con una implicación muy estrecha entre ellos; la mayoría de las obras de Chalbaud y de Chocrón fueron interpretadas por Cabrujas, y la dirección de muchas de las obras de Chocrón ha sido realizada tanto por Cabrujas como por Chalbaud. A esto se suma el hecho de que en 1963 escribieron *Triángulo* conjuntamente y que en 1974 colaboraron en *Los siete pecados capitales* junto a otros dramaturgos venezolanos. El proyecto común de mayor relevancia, tanto para ellos como para la escena venezolana, fue la creación en 1967 de El Nuevo Grupo –con Miriam Dembo, Elías Pérez Borjas, John Lange, Samuel Dembo y Esther Bustamante.

La labor desempeñada por este grupo es encomiable, pues en el momento de su aparición el único teatro que existía en Caracas con una programación más o menos estable era el Teatro del Ateneo de Caracas. El Nuevo Grupo ofreció una producción continuada y estable en la que sobresalía el apoyo y promoción a autores noveles venezolanos, así como a directores, escenógrafos, técnicos y a todas aquellas personas que trabajaban

de forma seria en el teatro. A lo largo de los veintiún años de existencia hizo posible que, en sus dos salas –Alberto de Paz y Mateos y Juana Sujo–, estrenaran los nuevos nombres de la dramaturgia nacional e hispanoamericana, así como obras de autores contemporáneos universales y de los clásicos. Desde luego, contribuyó a crear un público y por ende una crítica especializada.

Estos son motivos suficientes para considerarlos la primera generación de la moderna dramaturgia venezolana, pues nunca antes había existido un grupo con dedicación exclusiva al teatro y con una implicación tan cohesionada y con conciencia de grupo en el panorama venezolano; de ahí que el crítico Lorenzo Batallán les apodara «La santísima Trinidad». A pesar de ello, cada cual ha conformado su propio mundo creativo, que parte de una misma realidad y de aspiraciones similares, en cuanto a crear una dramaturgia con identidad nacional, pero que redunda en estilos diversos producto del imaginario de cada uno. Isaac Chocrón es el que adopta un posicionamiento más universalizante sin que por ello dejen de interesarle los temas propios de Venezuela –sobre todo en los inicios de su producción–, aunque siempre transcendidos. Su temática se ha orientado hacia una tendencia intimista donde el hombre, la soledad, la amistad y la muerte conforman la columna vertebral de sus obras.

A su vez, es también Isaac Chocrón la figura que presenta una línea creativa más constante y continuada, pues, Román Chalbaud, a pesar de que no ha dejado de estrenar obras de teatro, se inclinó más hacia la realización cinematográfica a partir de los años setenta, además de ocuparse también de la dirección escénica. José Ignacio Cabrujas alternaba la creación con la interpretación y la dirección, y finalmente recaló también en la televisión, con lo que su producción teatral quedó un poco relegada ante el vertiginoso ritmo que le imponía escribir telenovelas. Por el contrario, Isaac Chocrón nunca se ha apartado de la creación dramática, que es su principal ocupación junto a tareas de docente y gestión en instituciones siempre relacionadas con el teatro.

La producción de Isaac Chocrón está conformada por dieciocho obras de teatro –a las que hay que sumar *Triángulo*, en colaboración con J. I. Cabrujas y R. Chalbaud; *La Pereza domina Timbuctú*, parte de *Los siete pecados capitales*, en colaboración con otros seis autores; *Doña Bárbara*, libreto para ópera; seis novelas y un buen número de ensayos, tanto sobre dramaturgia venezolana como sobre teatro universal contemporáneo, estudios en los que dilucida sobre las principales corrientes estéticas presentes en la dramaturgia occidental desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. Si bien es cierto que se ha centrado con mayor profundidad en trabajos



referentes al teatro norteamericano, del cual es buen conocedor y que ha influido notablemente en su obra. A ello hay que sumar un gran número de artículos en prensa y revistas en los que reflexiona sobre el hecho teatral en general, pero, especialmente, sobre la realidad de la escena venezolana y sobre los necesarios aportes que deben realizarse para su desarrollo y continuidad.

En cuanto a la línea creativa de Isaac Chocrón, el interés de su dramaturgia estriba en cómo dentro de un imaginario centrado en una serie de temas y motivos muy bien definidos ha evolucionado hacia posturas cada vez más intimistas, además de poseer un dominio técnico que le convierte en el gran estilista del teatro venezolano. Otro factor determinante es su clara voluntad de realizar una obra cohesionada en torno a una serie de temas que partiendo de lo individual alcanzan una gran universalidad. Estas razones han contribuido a que sea el autor motivo de estudio, ya que considero que es uno de los exponentes más significativos del panorama teatral venezolano.

He tratado de abarcar la dramaturgia del autor venezolano y determinar los temas y motivos recurrentes que conforman su ideario estético, a partir de una serie de interrogantes suscitados por la lectura de las obras. Otro propósito ha sido caracterizar sus recursos de composición y las interrelaciones que se generan entre ellos, con el fin de desentrañar su mundo creativo y las conexiones con otros autores de su entorno y con la tradición occidental, tanto en temas como en recursos expresivos, aunque tamizados por un modo muy particular de percepción de la realidad y de concebir la dramaturgia.

Inicio el estudio con una referencia sobre el entorno social, político, histórico y cultural en que se sitúan las obras de Isaac Chocrón, para determinar las aportaciones de este escritor a la dramaturgia venezolana.

Tras la exposición inicial, comienzo el trabajo de análisis, propiamente dicho, con un capítulo dedicado a desentrañar las constantes temáticas de su producción, en la que Isaac Chocrón proyecta los problemas fundamentales del ser humano y de la realidad venezolana, que han ido evolucionando en uno u otro sentido hasta conformar un entramado en que el individuo y su problemática existencial devienen en *leitmotiv*. Todos esos temas se adecuan en todo momento a los recursos formales utilizados, que el autor ha ido depurando hasta alcanzar un estilo muy personal cuya característica por excelencia es la concisión. En el análisis de los materiales textuales y escénicos he tratado de realizar un ejercicio de visualización de la puesta en escena, pues el teatro sólo adquiere su verdadera naturaleza en la representación, si bien considero que todos los resortes del texto espectacular están

ya presentes en el texto dramático y que a través de los mismos se puede obtener una noción de la puesta en escena que propone el autor para su obra; ello al margen de las diversas interpretaciones que de ella realice el autor escénico, el escenógrafo, entre otros.

También he considerado necesario dedicar un apartado a la relación de las obras con el público, pues una obra es un sistema de comunicación y como tal debe ser atendida, ya que de no hacerlo se rompería el proceso dialéctico que la caracteriza, máxime si se tiene en cuenta que el teatro es una de las artes en que la relación entre receptor y emisor es más estrecha y directa. Para ello utilizo los datos del anexo II, cuyos datos me permiten discernir cuál ha sido su trascendencia, tanto en relación con el público como con la crítica.

Asimismo, he incluido una relación cronológica de los datos biográficos más representativos del autor (anexo I) para mostrar una miscelánea de su vida, y para facilitar la comprensión de aquellos textos en que Chocrón interioriza autobiográficamente.

Finalmente, incluyo un anexo que corresponde a una entrevista con el autor, de la que había publicado un fragmento, pero que en su mayor parte es inédita. En ella Isaac Chocrón hace interesantes apreciaciones sobre su vida y su obra, que esclarecen y enriquecen algunas de las cuestiones ventiladas en el trabajo. Además de que siempre resulta interesante contar con la voz del protagonista motivo de análisis.

En suma, todos los materiales críticos, teóricos e históricos que he manejado están destinados a discernir los resortes que mueven el mundo creativo del autor, sin duda uno de los grandes dramaturgos del teatro venezolano.



# Isaac Chocrón y sus contextos

La producción dramática de Isaac Chocrón es paralela al período de democratización de Venezuela y asimismo está inserta en la etapa de la «Gran Venezuela», que tan bien supo mostrar en *Asia y el lejano Oriente* y en la novela *50 vacas gordas*. Comenzó su labor como dramaturgo a finales de la década del cincuenta; su primera obra teatral, *Mónica y el florentino*, fue estrenada en marzo de 1959, y en septiembre de ese mismo año se representó de nuevo en el primer Festival Nacional de Teatro[1]. Fecha de inicio de la democracia tras el largo período de represión de Marcos Pérez Jiménez[2]. En febrero de 1959 sube al poder Rómulo Betancourt, que gobierna hasta 1964, año en el que gana las elecciones Raúl Leoni, y al que

[1] Festival celebrado entre el 25 de septiembre y el 15 de noviembre, en el que se representaron las siguientes obras: *La virgen no tiene cara*, escenificación de un cuento de Ramón Díaz Sánchez, por el Teatro Duende con dirección de Gilberto Pinto; *Chuo Gil (Los tejedores)* de Arturo Uslar Pietri, por el Grupo Los Caobos con dirección de Alberto de Paz y Mateos; *Réquiem para un eclipse* de Román Chalbaud, por el Grupo Alfil y dirección del autor; *El vendaval amarillo* de César Rengifo, por el grupo Teatro Popular de Venezuela y dirección de Alfonso López; *Mónica y el florentino* de Isaac Chocrón, por el Teatro Compás con dirección de Romeo Costea; *Merecure* de Vicky Franco, por el Teatro Cervantes y dirección de Carlos Ortiz; *Cara e'santo* de Mariano Medina Febres, por el Teatro Nacional Popular con dirección de Román Chalbaud; *La balandra «Isabel»* de Guillermo Meneses, por el Teatro Nacional Popular y dirección de Román Chalbaud; *El puntal* de Víctor Manuel Rivas, por el Teatro Emma Soler y dirección de Luis Peraza; *Juan Francisco de León* de José Ignacio Cabrujas, por el Teatro Universitario con dirección de Nicolás Curiel; *Almas descarnadas* de Leopoldo Ayala Michelena, por Grupo Sábado (Zulia) con dirección de Inés Laredo; *Soga de niebla* de César Rengifo, por el Grupo Máscara con dirección de Humberto Orsini; *Intervalo* de Elizabeth Schön, por el Teatro Ateneo de Caracas con dirección de Horacio Peterson; *Los muertos no pueden quedarse en casa* de Pedro Berroeta, por el Teatro La Comedia y dirección de Alfredo Brandler; y *Abigail* de Andrés Eloy Blanco, por la Federación Venezolana de Teatro con dirección de Alberto de Paz y Mateos.

[2] Desde la muerte del dictador Juan Vicente Gómez en 1935, Venezuela pasó por varios períodos políticos entre los que se simultaneaban etapas de apertura frente a otras más reaccionarias, hasta que en 1952 subió al poder Marcos Pérez Jiménez y se mantuvo hasta 1958, sumiendo al país en un período muy represivo; Salcedo Bastardo lo describe en los siguientes términos: «Pocos gobiernos como éste del intervalo regresionista han sido en América tan fieros. Los mecanismos represivos, de intimidación y terror funcionan al máximo» (1970:484).

le sigue Rafael Caldera en 1969, cuya presidencia se caracteriza por la estabilidad; de hecho durante todo el quinquenio no se suspenden en ningún momento las garantías constitucionales, ya que paulatinamente fue desapareciendo la violencia guerrillera. En 1973 Acción Democrática gana las elecciones de nuevo y el presidente electo es Carlos Andrés Pérez[3], cuyo gobierno abre la etapa denominada la «Venezuela Saudita», debido al gran auge económico asociado directamente al aumento de la extracción petrolera, que este presidente nacionaliza en 1976[4], a lo que se une la importante subida del precio del barril.

La cierta estabilidad del país y la bonanza económica contribuyen al desarrollo cultural y, por ende, del teatro. Aunque es necesario mencionar que ya desde mitad de la década del cuarenta se comienza a percibir un cierto auge en el teatro, y que es éste el que permite que en 1959 se pueda celebrar el primer Festival de Teatro. En este proceso hay que citar al Ateneo de Caracas[5], institución que ha desempeñado un papel fundamental en la cultura, que es uno de los pilares en la creación de la moderna dramaturgia venezolana, pues fue uno de los pioneros en la programación de talleres de teatro[6] y en realizar montajes con las innovaciones escénicas del momento. Programó la primera temporada teatral, en 1956, con un elenco propio dirigido por Horacio Peterson[7], en la que se montaron obras de tres autores venezolanos y dos extranjeros[8].

Todas las referencias al nacimiento del teatro venezolano mencionan la importancia que tuvo la llegada de tres personalidades extranjeras –el español Alberto de Paz y Mateos, la argentina Juana Sujo y el mexicano Jesús Gómez Obregón–, porque realizaron una importante labor de formación que se vio enriquecida con la dirección de obras en las que participaban los alumnos a los que impartían talleres. Desde luego, es encomiable su influencia, sobre todo porque introdujeron las nuevas tendencias teatrales así como

3 Asume la presidencia el 12 de marzo de 1974.

4 Fecha en la que comenzaron las grandes corruptelas que sumieron a Venezuela en la más completa bancarrota que comenzó a percibirse a finales de los ochenta y que desencadenó en la gran crisis de los noventa.

5 Creado el 8 de agosto de 1931 por Ana Julia Rojas y María Teresa Castillo.

6 Funda la Escuela de Iniciación Teatral. Ya en 1944, año en el que se crea un concurso a la mejor obra de teatro en un acto; en 1949 se inicia un curso de arte dramático dirigido por Vladko Kos; en 1951 se inicia el Concurso de Teatro Ateneo de Caracas; en 1952 su directora Ana Julia Rojas y el actor Esteban Herrera inician la creación de un grupo de teatro estable.

7 Director chileno que llegó a Venezuela en 1949 como actor, al que la directora del Ateneo de Caracas encomendó la dirección del Teatro del Ateneo de Caracas en 1952 –que dirigió hasta 1971–, desde entonces colabora de forma estrecha con esta institución.

8 *Celestina Gómez* de Luis Peraza, *El Cristo de las violetas* y *Los muertos las prefieren negras* de Andrés Eloy Blanco, y *Caín adolescente* de Román Chalbaud. Las otras obras fueron: *Más allá del horizonte* de Eugene O'Neill y *A la fuerza* de Jacques Deval.



nuevos repertorios. Pero a veces se olvida que un grupo destacado de hombres del teatro venezolano venía desempeñando un trabajo importante desde la caída de la dictadura[9], cuya función es imprescindible para entender el proceso del teatro en el país; aunque se le tacha de que su tendencia era en exceso realista, lo cual es natural debido a que querían crear una dramaturgia de corte nacional. Gracias a ellos las nuevas generaciones se vieron libres de emprender un camino ya recorrido. Uno de los personajes más interesantes de este proceso es Luis Peraza (1908-1974), más conocido como Pepe Pito, dramaturgo, director y sobre todo un emprendedor de la escena, quien participó en la mayoría de los proyectos teatrales del momento[10]. Leonardo Azparren dice de él que «es el hombre de teatro más importante de la época» (1997:119) y lo encuadra dentro de un apartado que denomina «una dramaturgia sin escena», que sitúa entre 1936 y 1958, pues, a pesar de que la escena estaba sufriendo un importante cambio, los autores del momento no fueron muy representados[11]; quizá porque sus textos no se adecuaban a las nuevas formas de expresión que se estaban experimentando. La excepción a este caso es César Rengifo (1915-1980), aunque realmente no se inscribe del todo en la tendencia de los demás autores de ese momento, ya que su obra, a pesar de incidir en temas nacionales, alcanza una mayor trascendencia en lo referente al modo –imbuido de la ideología marxista– en que aborda la tematica y los recursos expresivos, en los que se encuentra muy apegado a las teorías brechtianas. De ahí que se le considere el iniciador del moderno teatro venezolano; además, continuó escribiendo y representando, aunque no muy prólijamente, sus textos en las siguientes décadas, adecuándose en cierto modo a los nuevos rumbos de la escena nacional. Es un autor con una extensa nómina dramática[12]; su última obra, *Un Fausto anda por la avenida*, es de 1979, un año anterior a su muerte.

9 En 1936 se creó la Compañía Venezolana de Comedias, que en 1938 pasó a denominarse Compañía Venezolana de Dramas y Comedias; entre sus componentes se hallaban Eduardo Calcaño, Leopoldo Ayala Michelena, Leoncio Martínez y Luis Peraza. En 1939 Luis Peraza y algunos de los miembros de la Compañía crearon el grupo Teatro Obrero, que pasará a denominarse más tarde Teatro del Pueblo y finalmente Teatro Nacional Popular. En 1942 se crea la Sociedad de Amigos del Teatro, que sólo sobrevive hasta 1947. Luis Pereza es el que crea también en 1944 el Teatro Universitario de la Universidad Central de Venezuela, junto a Horacio Venegas y Enrique Vera.

10 Algunas de sus obras son: *El hombre que se fue*, *Mala siembra*, *Celestina Gómez* o *Reciedumbre*. Para su labor como emprendedor de la escena cfr. nota anterior.

11 Algunos de estos autores son Leopoldo Ayala Michelena, Andrés Eloy Blanco, Leoncio Martínez, Rafael Ginand, Aquiles Certad, entre otros.

12 Algunas de sus obras: *Por qué canta el pueblo* (1936), *Yuma o Cuando la tierra esté verde* (1940), *Joaquina Sánchez* (1947-48), *Los canarios* (1949), *Manuelote* (1950), *Soga de niebla* (1952), *Las mariposas de la oscuridad* (1951-56), *El vendaval amarillo* (1952), *Lo que dejó la tempestad* (1957), etc. Y posteriores a 1959: *Los hombres de los cantos amargos* (1959), *Muros en la madrugada* (1960), *Buenaventura Chatarra* (1963), *La fiesta de los moribundos* (1966), y un largo etcétera.

El panorama es ya lo suficientemente propicio como para comenzar con una nueva etapa[13]; se han producido una serie de innovaciones en la escena y un buen número de grupos han ido surgiendo en la década del cincuenta[14], los cuales se hallan en plena producción a finales de la misma y comienzos de la siguiente. Surgen también en este período algunas salas de teatro[15], y en 1959 se crea la Federación Venezolana de Teatro[16], que tomó la decisión de celebrar anualmente un festival[17]. Terreno abonado, pues, en el que aparecen una serie de dramaturgos con el aliciente sumado de que sus obras sean representadas por estos grupos en los nuevos espacios; algunos de ellos escritores de prestigio en otras disciplinas que se animaron a incursionar en el teatro, tal es el caso de Ida Gramcko (1924-1994)[18], Elizabeth Schön (1921)[19], Arturo Uslar Pietri (1906) y Ramón Díaz Sánchez (1903-1968) entre otros. Asimismo, escriben sus primeras obras los autores noveles: Vicky Franco (1930)[20], Elisa Lerner (1932)[21], Román Chalbaud (1931)[22], José Ignacio Cabrujas (1937-1995)[23] e Isaac Chocrón (1930).

[13] Hay que hacer hincapié también en la nueva situación política, pues ahora se pueden estrenar obras antes prohibidas por la censura, como ejemplo baste citar que en 1958 se pudieron presentar *Soga de niebla* de César Rengifo y *Réquien para un eclipse* se Román Chalbaud, ambas vetadas por el gobierno perezjimenista.

[14] Algunos de estos grupos: Proa (1951), creado por Jesús Gómez Obregón; Máscaras (1953), creado por César Rengifo, Luis Colmenares, Enrique Izaguirre y Humberto Orsini entre otros; Teatro del Ateneo de Caracas (1952) con dirección de Horacio Peterson; Compás (1954), fundado por Romeo Costea; El Duende (1955), creado por Gilberto Pinto, alumno de Gómez Obregón; Teatro del Pueblo pasa a ser dirigido por el joven Román Chalbaud en 1958, quien le cambia el nombre –desde ahora Teatro Nacional Popular– y la concepción; Teatro Popular de Venezuela (1957), dirigido por Alfonso López; Grupo Cervantes (1958), dirigido por Carlos J. Ortiz; etc.

[15] Teatro Poliedro, abierto en 1957 por Alberto de Paz y Mateos, que en 1959 pasará a manos de Juana Sujo, quien lo llama Teatro Los Caobos; Sala del Ateneo de Caracas (1951); el teatro La Comedia; la sala La Quimera, dirigida por Guillermo Montiel; y el Teatro Arte de Caracas, fundado por Herman Lejter, Eduardo Mancer, Margato Antillano y Román Chalbaud.

[16] Se constituyó el 5 de septiembre de 1959 con la siguiente junta directiva: presidente, Horacio Peterson; vice–presidente 1º, Luis Peraza; vice–presidente 2º, Humberto Orsini; secretario, Alfonso López; secretario de relaciones interiores, Gilberto Pinto; secretario de relaciones exteriores, Alberto de Paz y Mateos; tesorero, Berta Moncayo; secretario de actas y correspondencia, Josefina Armas; bibliotecario, Román Chalbaud; vocales, Romeo Costea, Carmen Palma, Alberto Álvarez y Freddy Salazar.

[17] Sólo se celebraron dos festivales más, uno en 1961 y otro en 1967, hasta que en 1978 fue retomada de nuevo la idea.

[18] Poeta que escribe en la década del cincuenta: *La hija de Juan Palomo* (1955), *Belén Silvera* (1955), *María Lionza* (1956), *La dama y el oso* (1957), *La Rubiera* (1958); en la siguiente década escribe cinco textos más con los que se termina su producción teatral.

[19] También poeta, escribe en 1956 *El intervalo*, su restante obra dramática pertenece a la década del sesenta.

[20] *Anna D'Siena* (1956), *La bella Fornarina* (1956), *Merecure* (1959).

[21] *Una entrevista de prensa o La bella de inteligencia* (1959).

[22] *Los adolescentes* (1953), *Muros horizontales* (1953), *Caín adolescente* (1955) y *Réquiem para un eclipse* (1957).

[23] *Juan Francisco de León* (1958).



La siguiente década se caracteriza por una eclosión de dramaturgos como nunca antes se había dado[24], con la particularidad sumada de tratarse de hombres de teatro, formados en los diversos talleres y nuevas escuelas creadas en las dos décadas anteriores, y por ende con dedicación exclusiva a este campo[25]. Es ésta una década conflictiva en Venezuela, debido a los conatos de alzamiento militar[26] y a los estragos de la guerrilla[27], lo que incide en la ebullición política del momento con la consiguiente inestabilidad en todos los frentes. La efervescencia política influyó de forma directa en el teatro de algunos de los dramaturgos que surgen en esta etapa, imbuidos por la ideología marxista o por el contagio revolucionario y, desde luego, por el afán de denunciar los estragos que los militares realizaban con la excusa de desmantelar la guerrilla. Así, surge un teatro de denuncia social en el que se pueden encuadrar algunos de los textos de Manuel Trujillo –*El gentil hombre* (1967) o *La cucarachita Martínez* (1968)–, especialmente *Movilización general* (1968), de la que dice Rubén Monasterios que «sus tesis conceptuales parecen sacadas directamente de los Cuadernos para la Militancia de Base» (1975:85); Rodolfo Santana (1944)[28], quien, a pesar de que recala en variados temas y tendencias, tiene también un buen número de

[24] Leonardo Azparren señala que otro fenómeno de esta década es que comienzan a desaparecer gran parte de los grupos que aparecieron en la década anterior: «Después de 1962 el teatro vivió una etapa recesiva, en parte debido a la paulatina desarticulación y desaparición de los grupos tradicionales, en parte por la crisis política creada por la guerrilla, lo que conllevó la consolidación del Ateneo, con una nueva sala a partir de 1963, y del TU como los representantes visibles de las dos principales tendencias del teatro» (1997:137).

[25] Hecho destacado por Rubén Monasterios: «Un rasgo interesante, común a la generalidad de los dramaturgos de este período, que los diferencia de sus predecesores de la década inmediatamente anterior, es que son *hombres de teatro a tiempo completo*; aquéllos, como lo señalamos, son novelistas, ensayistas, poetas, que eventualmente incursionan en el campo del teatro; éstos, al contrario, son autores dramáticos, de guiones de cine, de teleteatros y telenovelas, directores y actores (compartiendo su tiempo entre el teatro y la televisión, pero, en todo caso, inmersos en 'el ambiente'), que eventualmente derivan hacia otros géneros; para ellos el teatro es un medio de expresión esencial, su pasión y, en muchos casos, su medio de vida» (1975:84).

[26] En abril de 1960 se produce el alzamiento del general Jesús María Castro León, sometido después de varios días de tensión. A ello se le suma el atentado en junio del mismo año en el que resulta herido el presidente. En 1962 se producen de nuevo dos conatos, el Carupanazo, el 4 de mayo, y el Porteñazo, lo que motiva la detención de los diputados del Partido Comunista y del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (cfr. VV.AA, 1992[b]:185:200).

[27] En 1962 comienza en Venezuela una lucha guerrillera encabezada por el Movimiento de Izquierda Revolucionaria y el Partido Comunista de Venezuela, que sólo duró unos años; fue casi extinguida bajo el gobierno de Raúl Leoni, y Rafael Caldera, que sube al poder en 1969, llevó adelante la denominada política de pacificación, que significó la paulatina vuelta a la normalidad; no sólo por la desaparición de la guerrilla sino de todos los centros militares creados para luchar contra la guerrilla y que utilizaban métodos nada democráticos.

[28] Son piezas de esta década: *La muerte de Alfredo Gris* (1963), *Algunos en el islote* (1963), *Tiránicus* (1964), *Las camas* (1967), *Los hijos del Iris* (1968), *El sospechoso suicidio del señor Ostrovich* (1968), *El ordenanza* (1969), *Los criminales* (1969), *Barbarroja* (1969) y *Nuestro padre Drácula* (1969).

piezas que inciden en la crítica social y política[29], utilizando recursos del absurdo, las tesis brechtianas, los postulados de Artaud, etc, para presentar de forma descarnada sus propias reflexiones sobre la tortura –en *Elogio a la tortura-*, la violencia, o irónicas críticas a ciertas revoluciones, como queda patente en *El sitio* (1970). En las siguientes décadas se perfilará como uno de los dramaturgos más prolíficos, interesantes e internacionales del teatro venezolano, con un amplio espectro tanto en la temática como en la técnica dramática. También está Gilberto Pinto (1950), cuyas obras[30] están decididamente impregnadas de la problemática de la lucha de clases y la opresión, sobre todo *El rincón del diablo* y *Los fantasmas de Tulemón*. Gilberto Agüero es otro de los autores que surge en estos momentos y cuya obra[31] tiene ciertas críticas al entorno social, aunque bastante más suaves que las de los autores antes citados; sólo *El gallinero* (1968) encierra un mayor análisis sobre cuestiones socio-políticas. También en las primeras obras[32] de José Gabriel Núñez (1937) se trata el tema social, que abandona a partir de *Bang Bang* (1968) para incursionar en un teatro más lúdico en el que la búsqueda de la individualidad se impondrá como tema. El resto de los dramaturgos que surgen en esta década no presentan esa filiación social; los textos[33] de Paul Williams (1942) están más próximos al teatro del absurdo; Ricardo Acosta tiene una tendencia hacia temas más universales[34], donde el entorno apenas se vislumbra; y Levy Rossel opta por el experimentalismo, cuya obra *Vimazoluleka* (1965) significó uno de los grandes acontecimientos teatrales de los sesenta; a pesar de ello, este autor no volverá a estrenar otra obra hasta décadas posteriores. Autores también del momento son Andrés Martínez, Rafael Alvarado, Alberto Rodríguez Barrera, etc.

[29] Leonardo Azparren sostiene que en la dramaturgia que surge en ese momento tienen especial relevancia las influencias de Brecht, Artaud y el espíritu del 68; menciona también que donde se percibe de forma más definida es en las primeras obras de Santana : «El mejor exponente es el grupo de obras tempranas de Rodolfo Santana, en las que intentó hacer estallar el realismo tradicional con la introducción de situaciones escabrosas, un lenguaje cargado de una retórica que buscaba poner en crisis los modelos narrativos del texto y un elenco de personajes negados a aceptar cualquier norma social. Santana logró una importante síntesis de perspectiva histórica brechtiana y de subversión cruel y grotesca, próxima a Artaud» (1997:169).

[30] *El rincón del diablo* (1961), *El hombre de la rata* (1963) y *La noche moribunda* (1966).

[31] *Ciclón sobre los barcos de papel* (1966), *Amalia de segunda mano* (1967), *La pequeña Lulú* (1968) y *El gallinero* (1968).

[32] *La ruta de los murciélagos* (1964), *Tiempo de nacer* (1965), *Los peces del acuario* (1966), *Caquexia, Los semidioses* (1967), *Parecido a la felicidad* (1969) y *Tú lo que quieres es que me coma el tigre* (1969).

[33] *Coloquio de hipócritas* (1967), *A toda velocidad* (1967), *Historia de cómo el señor Otelo asesinó a su esposa Desdémona* (1968) y *Cuatro de este mundo* (1968).

[34] *El asfalto de los infiernos* (1967), *El baile de los cautivos, Agonía y muerte de Caravaggio* y *La vida es sueño* (versión) (1968).



Otro de los rasgos destacados de los sesenta es que la mujer entra en el panorama de la dramaturgia de forma continuada, tanto las autoras que comenzaron a publicar en el cincuenta –Ida Gramcko[35], Elizabeth Schön[36], Viky Franco[37] y Elisa Lerner[38]–, así como un nuevo grupo caracterizado, como los demás miembros de su generación, por ser personas del medio teatral, formadas en las diversas escuelas de teatro y que ejercieron también como directoras, actrices, productoras, escenógrafas, etc. Entre ellas cabe mencionar a Lucía Quintero[39] y Mariela Romero (1952)[40]. Ésta última será una de las autoras más destacadas en las siguientes décadas, cuyas obras marcan la frontera con las autoras anteriores, en cuanto a que los textos de esas autoras muestran la realidad femenina de forma pasiva, con personajes que reflexionan sobre sus vidas no realizadas, esperando siempre que surja del exterior algo que pueda cambiar su existencia. Por el contrario, los personajes de Mariela Romero actúan y se responsabilizan de sus acciones; ya desde las obras iniciales se percibe un intento de ruptura y de lucha por el espacio de la mujer en la sociedad y que será el *leitmotiv* de su producción posterior[41].

A pesar de estos nuevos nombres, la década estuvo dominada por los autores que comenzaron a escribir en la anterior, como César Rengifo, que siguió en la línea de un teatro de corte brechtiano donde los acontecimientos más destacados de la historia nacional son continuamente reflejados en su obra[42]. Según Leonardo Azparren (cfr. 1997:150-151), esto se debe a la influencia que el muralismo mexicano ejerció en el autor, en su pintura y que también llevó a la escena; aunque tampoco debe olvidarse su filiación ideológica de marcado signo marxista, lo que incide directamente hacia esta tendencia.

[35] Obras de esta década: *La loma del Ángel* (1961), *Penélope* (1961), *La mujer de Catey* (1961) y *La hoguera se hizo luz* (1966).

[36] Sus últimas obras dramáticas son: *Melisa y yo* (1961), *La mudanza* (1962), *La pensión* (1964), *La aldea* (1966), *Al unísono* (1967), *Lo importante es que nos miramos* (1967) y *El limpiabotas y la nube* (1970), que es su último texto dramático.

[37] *Lo que arrastró la creciente* (1960), *Sesgo* (1961) y *El hombre del ojo de vidrio.*

[38] Obras de este período son *Jean Harlow* (1962), *El vasto silencio de Manhattan* (1964) y *El país odontológico* (1966).

[39] *La brea y las plumas* (1962), *Viejo con corbata colorada* (1963), *Como gentecita recogiendo flores* (1966), *Los berros del sobrino* (1966) y *Verde angustiario* (1968).

[40] *Algo alrededor del espejo* (1967), *Este mundo circo* (1968) y *El juego de los vampiros* (1969).

[41] *El juego* (1976), *El vendedor* (1981), *Esperando al italiano* (1988) o *El inevitable destino de Rosa de la noche* (1989).

[42] Obras de este período son: *Muros en la madrugada* (1960), *Buenaventura Chatarra* (1963), *María Rosario Nava* (1964), *La fiesta de los moribundos* (1966), *Una medalla para las conejitas* (1966), *Las alegres cantáridas* (1967), *La esquina del miedo* (1969), *El raudal de los muertos cansados* (1969), *Las torres y el viento* (1969).

Los autores de mayor relevancia son Román Chalbaud[43], Isaac Chocrón[44] y José Ignacio Cabrujas[45], quienes alcanzan su consagración y se confirman como la primera generación del moderno teatro venezolano. La significación que las obras de estos autores tienen en el panorama teatral del país es muy notoria, a lo que hay que sumar la función realizada para apoyar y potenciar la escena nacional con varios proyectos en común[46], entre los que cabe destacar la creación en 1967 de El Nuevo Grupo[47], con el estreno de la obra de Isaac Chocrón *Tric-Trac*, dirigida por Román Chalbaud. La idea de formar esta institución surgió tras el éxito obtenido con el montaje de *Asia y el lejano Oriente,* realizado el año anterior y producido por Miriam Dembo[48], quien fue durante los veintiún años de existencia la gran valedora del proyecto y quien explica el propósito de la empresa:

> El Nuevo Grupo surge de la iniciativa de personas convencidas de que existe un público en Venezuela que reclama, cada vez en mayor escala, la presentación de buenos espectáculos, que a fin de garantizar al teatro un presente y un futuro es preciso despertar la afición por él entre las nuevas generaciones y que existe ya en nuestro país el núcleo humano capaz de dar forma y sentido, con sello y personalidad propios, a esta manifestación de la cultura [...] el propósito primordial de El Nuevo Grupo es el de mantener ¡al fin! un teatro estable, con funciones diarias a base de un repertorio que incluye obras de dramaturgos venezolanos y extranjeros, contemporáneos y clásicos[49].

La labor realizada por El Nuevo Grupo es de vital importancia para el teatro venezolano, pues no se decantó por una línea estética concreta sino que quiso abarcar todo el espectro de las diversas tendencias que en ese momento existían, dando cabida en sus salas a los más variados espectáculos. Aunque es cierto que se inclinó más por un teatro de texto, sin dejarse arrastrar por el experimentalismo que comenzó a extenderse en esos momentos por influencia de las teorías de Artaud, Living Theatre, Appia, Craig, etc, sin la suficiente profundización en las mismas, por lo que degeneró en un experimentalismo hueco, traslado superficial de los postulados de estos directores[50].

Gracias a la premeditada apertura a toda tendencia teatral, El Nuevo Grupo realizó montajes de las más diversas piezas dramáticas. Su programación trató de conjugar el teatro producido en el momento[51], junto a los autores clásicos del ámbito universal[52] y la dramaturgia venezolana, sobre todo la producida por autores jóvenes[53]. Este eclecticismo se observa también en los directores[54], actores, escenógrafos, etc, que pasaron por la institución, convirtiéndose, esta a su vez, en un espacio de formación donde un buen número de los profesionales más capacitados del teatro actual vene-

43 *Cantata para Chirino* (1960), *Sagrado y obsceno* (1961), *Días de poder* (1962) –en colaboración con J. I. Cabrujas–, *Las pinzas* (1962) –1ª parte de *Triángulo*, en colaboración con J. I. Cabrujas e I. Chocrón–, *Café y orquídeas* (1962), *La quema de judas* (1964), *Los ángeles terribles* (1967), *El nuevo rico* (1968) y *El pez que fuma* (1968).

44 *Amoroso o una mínima incandescencia* (1961), *El quinto infierno* (1961), *Animales feroces* (1963), *Asia y el lejano Oriente* (1966), *Tric-Trac* (1967) y *Okey* (1969).

45 *El extraño viaje de Simón el Malo* (1961), *Tradicional hospitalidad* (1962) –una parte de *Triángulo*, escrita en colaboración con R. Chalbaud e I. Chocrón–, *Días de poder* (1962) –en colaboración con R. Chalbaud–, *En nombre del rey* (1963) y *Fiésole* (1967).

46 La colaboración entre estos tres dramaturgos es muy estrecha, en 1962 Chalbaud y Cabrujas escribieron juntos *Días de poder*; en ese mismo año los tres dramaturgos escribieron *Triángulo*, cada una de las tres partes comienza de forma idéntica que cada uno desarrolla; un gran número obras de Chocrón han sido dirigidas por Chalbaud y Cabrujas y bastantes de ellas actuadas por Cabrujas, etc, lo que motivó a que el crítico Lorenzo Batallán los denominara «La santísima trinidad».

47 La primera junta directiva está formada por Isaac Chocrón, Miriam Dembo, Román Chalbaud; secretario, Elias Pérez Borja; arte y publicación, John Lange; junta de promoción, Óscar Bustamante, Samuel Dembo, Guido Bermúdez, Francisco Mendoza A. y Marcel Roche. Aunque José Ignacio Cabrujas no estuvo en la junta directiva, colabora con el grupo más tarde.

48 Es la propia Miriam Dembo quien explica el nacimiento del grupo: «podemos trazar los orígenes de El Nuevo Grupo en las posibilidades que nos sugirió un intento anterior de hacer teatro: la producción de *Asia y el lejano Oriente*, de Isaac Chocrón. Fue Isaac el de la idea y un día me la lanzó como un reto. Por la magia del teatro me encontré de la noche a la mañana convertida en productora de esta pieza. La elección de Román Chalbaud para dirigirla fue mi primera decisión. No lo sabíamos entonces, pero con ella quedaba constituida la Junta Directiva de El Nuevo Grupo» en «Inauguramos, estrenamos, editamos», *El Nuevo Grupo*, Revista de Teatro, nº 1, año I, sept.-oct.-nov. 1967, p. 3.

49 Ibídem, p. 3.

50 Ugo Ulive hace referencia al experimentalismo de este momento: «Espectáculos donde el texto es despanzurrado alevosamente, actores que se mueven sin ton ni son, dicciones imposibles y ceceos pertinaces, que dificultan toda comprensión, jovencitos que se sacuden espasmódicamente en seudo protestas sobre temas que, en el fondo, no parecen interesarles un rábano, este es el balance de algunos de los llamados espectáculos experimentales que me ha tocado presenciar», en «Carta a Humberto Orsini», *El Nuevo Grupo*, Revista de Teatro, nº 3, año I, abril-mayo-junio 1968, p. 14.

51 Albee, Arrabal, Genet, Ionesco, Pinter, Shepard, Wesker, etc. Y del ámbito hispanoamericano: Emilio Carballido, Jorge Díaz, Osvaldo Dragún, Griselda Gambaro, Carlos Gorostiza, Ricardo Telesnik, etc.

52 Chejov, Goldoni, Lope de Rueda, Lope de Vega, Molierè, Moratín, O'Neill, Pirandello, Shakespeare, Strindberg, etc.

53 La mayoría de los dramaturgos venezolanos han estrenado sus primeras obras en El Nuevo Grupo: Gilberto Agüero, Luis Britto García, Néstor Caballero, Thais Erminy, Larry Herrera, Ibsen Martínez, José Gabriel Núñez, Edilio Peña, Rodolfo Santana, Paul Williams, etc.

54 Leonardo Azparren destaca especialmente la labor de los directores que trabajaron en El Nuevo Grupo: «Sus directores realizaron puestas en escena que son referencias permanentes del desarrollo artístico del teatro venezolano. Tales son los casos de Armando Gota con *Resistencia*, de Edilio Peña y con obras de Mariela Romero (*Rosa de la noche*) y de Luis Riaza (*Retrato de dama con perrito*); de Antonio Constante con *Vida con mamá*, de Elisa Lerner; de Enrique Porte con *Humboldt & Bonpland taxidermistas*, de Ibsen Martínez; y de Ugo Ulive, el primer autor escénico de Venezuela, con obras de Harold Pinter (*Regreso al hogar*), Chocrón (*Mesopotamia*), Beckett (*Not I, Ohio Improptu* y *Rockaby*), Heiner Müller (*La máquina Hamlet*) y suyas (*Prueba de fuego*, 1981, *Reynaldo*, 1985)» (1997:143-144).

zolano realizaron sus primeros trabajos. A ello debe añadirse que, además, editó la revista de teatro *El Nuevo Grupo*[55], creó un concurso de dramaturgia[56] y realizó varias publicaciones[57]. Desafortunadamente, El Nuevo Grupo cerró las puertas de sus dos salas –Alberto de Paz y Mateos y Juana Sujo– en 1988 por falta de financiamiento.

Los años sesenta fueron bastante fructíferos, estuvieron presentes ya las diversas tendencias que dominaban la escena del teatro occidental y, desde luego, la tendencia social tan asentada en esos momentos en Hispanoamérica; la creación colectiva, en cambio, no se afianzó demasiado en Venezuela, tan practicada entonces en varios países del entorno, sobre todo en Colombia y Cuba. A ello hay que sumar que, a pesar de la supremacía de la capital, en algunas provincias comenzaron a emerger una serie de grupos e instituciones que mantuvieron una cierta actividad teatral[58].

En la década del setenta comienza el período al que Leonardo Azparren denomina «los años dorados» (1997:165-207) del teatro venezolano. Efectivamente, la escena sufrió una gran eclosión, en primer lugar, El Nuevo Grupo tiene una actividad vertiginosa con temporadas cada vez más nutridas, sobre todo de dramaturgia nacional, que cuenta ya con un ingente número de autores que son llevados a escena por otros tantos directores de gran capacidad, y un buen número de actores que posibilitan la existencia de gran cantidad de elencos. A este grupo se sumó Rajatabla, creado en 1971 con el auspicio del Ateneo de Caracas y con Carlos Giménez[59] como director, personaje controvertido que despertó las más airadas críticas a la vez que fidelidades y apoyos incondicionales[60]. Rajatabla será durante las siguientes décadas uno de los grupos más emblemáticos de la escena venezolana, con una gran proyección a nivel internacional. Su opción estética está encaminada hacia el teatro experimental, con montajes de gran espectacularidad, en los que el texto siempre queda relegado a las necesidades de la puesta en escena. Así, los años setenta están dominados por estos dos grandes grupos; Rajatabla, empeñado en producir espectáculos de gran vistosidad escénica, y El Nuevo Grupo, más preocupado por realizar un

[55] Aunque sólo salieron a la luz seis números.

[56] Iniciado en 1974, *Resistencia* de Edilio Peña fue la galardonada; otros ganadores fuerón Néstor Caballero, Luis Chesney, Jaime Miranda, etc.

[57] Hernández, Gleider (1979), *Tres dramaturgos venezolanos de hoy: R. Chalbaud, J. I. Cabrujas, I. Chocrón*; Leonardo Azparren Giménez (1983), *Cabrujas en tres actos*; tres volúmenes con textos teatrales y un volumen en el que recogen las fichas de todos los montajes realizados hasta 1983.

[58] En Maracaibo el grupo Sábado, dirigido por Inés Laredo; en Mérida el Teatro Universitario de la Universidad de Los Andes, dirigido por Luis Arconada; en Valencia la Asociación Carabobeña de Arte Teatral, dirigida por Eduardo Moreno; en Barquisimeto el Grupo Teatral Lara, etc.

[59] Argentino afincado en Venezuela.

[60] Para una mayor información cfr. Moreno-Uribe (1993).



teatro en el que el texto y el espectáculo formen una conjunción indisoluble sin que ninguno esté supeditado al otro.

No puede separarse la actividad teatral del momento económico del país, ya que muchas de sus manifestaciones son producto de la naciente «Gran Venezuela» propugnada por Carlos Andrés Pérez desde la presidencia y, aunque no se dotase con suficientes recursos a la formación, grupos noveles, instituciones varias, etc, sí se financiaron de forma incontinente proyectos con la factura de grandes acontecimientos que evidenciaran que Venezuela era el país más rico de Hispanoamérica[61]. Con esta política es lógico que se acogiera favorablemente la propuesta de realizar un festival internacional de teatro, cuya primera edición tuvo lugar en 1973 con la dirección de Carlos Giménez. Estos festivales internacionales convertían a Caracas en el gran escaparate del teatro universal, con la presencia de todos los grandes grupos del mundo.

Con respecto a la dramaturgia, continuaron con su labor los autores que se iniciaron en las décadas anteriores; de ellos, Rodolfo Santana se afianzó como uno de los más destacados autores del país; se estrenaron algunas de sus mejores obras[62], dotadas ya de una mayor madurez, con una temática y estilo definidos. Comenzaron a aparecer otros autores, entre ellos Edilio Peña, Luis Brito García, Néstor Caballero, Angélica Campos, Larry Herrera, José Antonio Rial, etc, con un espectro temático y formal muy diverso, en el que la crítica social convivia con el experimentalismo, con tendencias existencialistas, el absurdo, teatro pánico, etc.

En cuanto a los años ochenta, uno de los acontecimientos más interesantes fue la creación de la Compañía Nacional de Teatro en 1984, con Isaac Chocrón como director. En 1986 se creó el Centro de Directores para el Nuevo Teatro, al que se sumó en 1990 el Teatro Nacional Juvenil, ambos proyectos ideados por Carlos Giménez con apoyo institucional, con el fin de promover una nueva generación teatral. Con respecto a la dramaturgia, son muchos los nombres que surgen: José Simón Escalona, Thais Erminy, Ugo Ulive, Ibsen Martínez, Óscar Garaycochea, Carlota Martínez, Inés Muñoz, Johnny Gavlovski, Luis Chesney, Xiomara Moreno, Pilar Romero, Laly Armengol, Nelly Oliver y un largo etcétera, quienes se encuentran con el problema de que son escasos los grupos que llevan a escena obras de autores nacionales y menos aún si se trata de autores noveles; por ello, los

[61] En este sentido cfr. Azparren Giménez (1987), texto en el que critica con dureza la política teatral del momento embarcada en grandes fastos como los festivales internacionales, mientras que deja sin apoyo la más necesaria infraestructura del teatro nacional.

[62] *El ejecutor* (1970), *El gran circo del sur* (1973), *La empresa perdona un momento de locura* (1974), *Historias de cerro arriba* (1976), *Fin de round* (1977), etc.

que no ejercen como directores tienen dificultades para ver sus textos sobre la escena, fenómeno similar al de cualquier otro país.

De nuevo, pues, la escena estuvo dominada por los autores ya consagrados, quienes, por otra parte, presentaron las obras más interesantes. Leonardo Azparren destaca especialmente los textos de José Ignacio Cabrujas –*Acto cultural* (1976) y *El día que me quieras* (1979)– e Isaac Chocrón –*Mesopotamia* (1980), *Simón* (1983) y *Clipper* (1987)–, y hace una valoración de esta década en los siguientes términos:

> Respecto a los cambios artísticos fundamentales, siguieron vigentes en la década los que fueron protagonistas en la anterior. En la dramaturgia, José Ignacio Cabrujas e Isaac Chocrón y en la puesta en escena Ugo Ulive [...]. La nueva década se anuncia como los años del teatro oficial, con compañías y sistemas teatrales promovidos y conducidos bajo la orientación del Estado y de las grandes concentraciones institucionales lideradas por Rajatabla y la Compañía Nacional de Teatro [...]. Es decir, la década de los ochenta trajo una nueva generación y una marcada tendencia hacia la concentración institucional. (1992*:196)

A pesar de la crisis económica vivida por Venezuela en los noventa, el panorama teatral gira más que nunca en torno al estado, que apoya fuertemente a determinadas instituciones, especialmente los proyectos de Rajatabla. Este grupo, en los ochenta se había convertido en una fundación que concentraba, desde la desaparición de El Nuevo Grupo en 1988, la mayoría de las subvenciones y por ende de la actividad teatral. La Fundación Rajatabla y todos sus proyectos dependían directamente de Carlos Giménez, con lo cual a partir de 1993, tras la muerte de éste, comienza una nueva etapa, en la que algunos de los colaborados de Giménez tratan de continuar su labor y mantener la trayectoria del grupo.

También se comienza en 1990 una política de descentralización que conllevó a la creación de las compañías regionales de teatro. A través del Centro de Directores para el Nuevo Teatro y el Teatro Nacional Juvenil de Venezuela se apoyó a un buen números de jóvenes directores y autores surgidos de estos centros; sus obras acaparan los premios, son publicadas y llevadas a escena de forma sistemática. De modo que esta década se caracteriza por el gran apoyo a los jóvenes autores y directores, encumbrándolos como los regeneradores de la escena nacional.

* * *

Dentro de este panorama Isaac Chocrón desarrolla su creación junto con Chalbaud y Cabrujas, quienes se consolidaron en la década del sesenta con algunos de sus textos más importantes y, desde luego, son tres de los



grandes autores del teatro actual venezolano. Se puede afirmar que la temática de estos autores y sus recursos expresivos estaban acorde con la de sus coetáneos, aunque perfilada por estilos muy definidos y tamizados por el ideario particular de cada uno de ellos. Un mismo contexto e idénticos referentes que se concretaron en tres mundos creativos diferentes. En las siguientes décadas reincidieron en sus temas y depuraron sus estilos hasta conformar mundos creativos personales que en todo momento han significado los aportes más interesantes a la dramaturgia venezolana.

En cada uno de estos tres idearios hay una serie de notas comunes, principalmente la búsqueda de los personajes en un afán por encontrar un espacio al que pertenecer y, sobre todo, la necesidad de afecto. Esto es, desde luego, producto de la propia búsqueda de estos creadores por establecer un teatro nacional, en el que juega un importante papel la propia realidad venezolana, azotada por profundos cambios sociales que provocaron un gran desarraigo en la población, que veía cómo sus tradiciones desaparecían paulatinamente. Se alteró la concepción del núcleo familiar y se produjo un crecimiento demográfico desmesurado[63], sobre todo en las ciudades[64], y Venezuela se convirtió en un país de jóvenes que no sabe muy bien a qué aferrarse, de ahí esa denostada búsqueda de los personajes por sentirse queridos y el deseo de integrarse en algún resquicio del entramado social.

Quizá el que mejor representó esta problemática fue Román Chalbaud[65], quien crea en sus obras espacios cuasi sagrados, lugares de ritual personal y cotidiano de cada personaje. Éstos son seres que deambulan buscando una parcela dentro del desajuste que sufrió Venezuela tras el boom de las explotaciones petroleras; realidad que tiene cabida en su obra desde sus inicios y que ha ido evolucionando al compás de los acontecimientos sociales. Las primeras piezas hacen hincapié en el problema de la emigración del campo a la ciudad, especialmente *Muros Horizontales* (1953) y *Caín adolescente* (1955). Más adelante se centra en la ciudad, Caracas, que se convierte en poco más de diez años en una megalópolis, con un alto índice de población viviendo en suburbios que no dejan de crecer. Los personajes de estas piezas son los desheredados de la Venezuela Saudita, que carecen de un hogar convencional, son vagabundos urbanos que viven al día; seres desarraigados, en permanente desajuste con la cotidianidad. En las obras de los sesenta aparece ya definida la tipología chalbaudiana de chulos, ladrones, prostitutas, mendigos, etc, que viven en lugares destartalados llenos de

[63] En 1936 Venezuela contaba con 3.364.347 habitantes y en 1970 superaba los diez millones.

[64] La población urbana en 1936 era del 34,7 %, mientras que en 1970 alcanzaba el 78,4 % del total de la población, concentrada en su mayoría en Caracas.

[65] Nacido en Mérida, el 10 de octubre de 1931.

desechos de la sociedad de consumo, rodeados de objetos de diversa índole. Gracias a ello, crea ambientes *kitsch* en la línea de la estética del feísmo[66]. Se apartó de esta tendencia con *Ratón en ferretería* (1977) y *La cigarra y la hormiga* (1980), para luego retomarla en sus últimas piezas *Todo bicho de uña* (1981) y *Vesícula de nácar* (1992) obra, ésta última, muy apocalíptica, con la que se sumerge en la corrupción y presenta un país derrumbado, acorde con la realidad por la que atraviesa Venezuela en estos momentos. Y, desde luego, donde vuelve a incidir en su más puro estilo grotesco es en *La magnolia inválida* (1993).

En la vorágine de seres desheredados de Chalbaud, el rito, la fiesta, la magia, el elemento lúdico, la religión están muy presentes. La religión es tratada desde el punto de vista sincrético con el que la viven los habitantes del Caribe. En este sentido, merecen una especial atención *Caín adolescente* (1955) y *La quema de Judas* (1964), por ser las que están más impregnadas de elementos rituales y religiosos; son en sí mismas una ritualización de la vida de sus personajes. Pienso que Chalbaud recurre a la religión, no sólo porque está muy enraizada en la sociedad venezolana, sino porque le aporta una gran carga plástica a su obra y le ayuda a ritualizar la vida de sus personajes. No hay que obviar tampoco la dura crítica, si bien de forma velada a veces, que hace a la institución eclesiástica, sobre todo cuando ésta altera su función espiritual y pasa a convertirse en portadora de meros formalismos y doctrinas. Esto se percibe de forma nítida en su obra *Sagrado y obsceno* (1961), en la que Edicta, beata dueña de una pensión, simboliza todo lo despreciable de la religión, pues se queda en lo meramente doctrinal; en cambio los personajes que creen firmemente en algo son los únicos que tienen posibilidad de salvación. Chalbaud, hace mucho hincapié en la carga espiritual del ser humano, poniendo de manifiesto cómo ésta puede revelarse de distintos modos.

Otro tema recurrente en el autor es la sexualidad. La homosexualidad es tratada en *Réquiem para un eclipse* (1957), *Todo bicho de uña* (1981) y *La magnolia inválida* (1993); también la prostitución es reflejada en muchas de sus obras, pero de forma especial en *El pez que fuma* (1968), donde toda la acción transcurre en un prostíbulo. A pesar de que la sexualidad a veces deviene traumática y de que hay factores muy negativos alrededor de los personajes, el amor siempre está presente. Todos aman desmesuradamente aunque no sean correspondidos, lo que propicia que el autor incluya escenas amorosas un poco cursis, que Rubén Monasterios considera un elemento muy interesante porque «permite ubicar a Chalbaud en la zona intermedia

[66] Cfr. Azparren Giménez (1990:25) y Monasterios, R. (1975:89).



entre la sub-dramática acartonada de las radiocomedias y las telenovelas, y lo más intelectualmente sofisticado de nuestro teatro» (1975:89). La crítica hace referencia sobre todo a la influencia de Buñuel por la utilización del elemento sensiblero; del cineasta español utiliza también las imágenes surrealistas, el ambiente desenfrenado y el doble plano sueño/realidad. Junto a estos, otros recursos cinematográficos son los *flashbacks* y las escenas simultáneas. Unido a todo lo anterior un lenguaje irónico y poético a la vez y, como menciona Susana Castillo (1980:98 y ss.), a veces escatológico.

La dramaturgia de Román Chalbaud ofrece una posición crítica frente a la realidad venezolana, pues presenta la doble faceta de un país donde el poder del dinero que, proveniente de las riquezas naturales, sólo sirve para hacer más insalvables, si cabe, las distancias entre las clases sociales. El propio autor menciona esta línea temática, así como la amalgama de elementos utilizados, que la atribuye a las variadas influencias que conforman su acervo:

> Adquiero un compromiso con el país, con la gente que me rodea, conmigo mismo, y sigo un camino de realismo poético. Indudablemente heredado de Quevedo, Valle-Inclán y Buñuel, pero también testigo de María Lionza, el Corazón de Jesús, José Gregorio Hernández, el litro de ron y Sonny León (1969:26).

José Ignacio Cabrujas[67], actor, director, columnista brillante, guionista de cine, radio y televisión, etc, es quizá uno de los dramaturgos más brillantes del panorama hispanoamericano. Se formó como actor en la Universidad Central de Venezuela bajo los dictados de Nicolás Curiel. Su primer texto es de 1956, *Los insurgentes*, en el que ya está presente el tema histórico que será habitual en toda su producción. Cabrujas es, de los tres autores de su generación, el que presenta una línea política más clara. Cercano a los dictados del marxismo, motivo por el que su obra se decantó en los inicios de su creación hacia las tendencias brechtianas, sobre todo en *Juan Francisco de León* (1958), *El extraño viaje de Simón el Malo* (1960) o *En nombre del rey* (1963), donde, según Rubén Monasterios, «adopta casi religiosamente» (1975:95) los postulados de Brecht. Aunque a partir de *Fiésole* (1967) se aleja un poco de esta tendencia. Esta obra es muy experimental y, sobre todo, hermética; en ella dos personajes se debaten en una interminable conversación sobre Fiésole, la ciudad que ambos han inventado y que es el paradigma de la perfección. La conversación de estos dos personajes, que carecen de nombre, tiene lugar en una cárcel. Cabrujas

[67] Nacido en Caracas, el 17 de julio de 1937 y fallecido el 21 de octubre de 1995.

reconoce haberla ideado tras haber sido encarcelado, pues durante el período que lo mantuvieron detenido conversaba con su compañero de celda para sentirse vivo, sin importar el tema tratado; idea que refleja en esta pieza.

Pero será a partir de *Profundo* (1970) cuando adopta su estilo más personal, en el que el elemento popular se aúna con el tema histórico, conformando un entramado a través del cual reflexiona y expone su particular visión de la realidad venezolana. Esta obra junto con *Acto cultural* (1975) y *El día que me quieras* (1979) son las más interesantes del autor.

*Profundo* es el texto donde el elemento popular está más presente, se sirve de la anécdota de una familia que trata de encontrar en su casa un tesoro escondido por un franciscano, el Santo Padre Olegario. La infructuosa búsqueda, para la que cuentan con la ayuda de una medium, provoca enfrentamientos entre la familia y les aboca a los comportamientos más esperpénticos, ya que, según la medium, lo hallará una persona que se destaque por su bondad. Hay en ella una crítica directa tanto hacia la religión, la que es parodiada, como hacia todas las creencias sobrenaturales, pues esta familia en lugar de buscar una salida a su situación paupérrima, se entretiene con semejantes prácticas que a nada conducen.

En *Acto cultural* también incide Cabrujas en la idea de que el hombre se enmaraña en una serie de acciones que no le dejan ver su propia realidad y, por ende, le impiden salir de su estatismo. Obra desarrollada en tres planos: la problemática de la junta directiva de una asociación cultural; la celebración de un acto con motivo del quincuagésimo aniversario de La Sociedad Louis Pasteur; y la representación de la obra «Colón, Cristóbal, el genovés alucinado». Se hace evidente cómo un grupo de personas mata su aburrimiento organizando actividades con supuesto boato y grandilocuencia, pero carentes de interés. El hecho histórico en *Acto cultural* queda reducido a la anécdota, tanto Colón como los reyes católicos aparecen en situaciones absolutamente triviales y el autor ha llevado hasta el absurdo el encuentro entre Isabel la Católica y Colón, el cual tiene lugar mientras que la reina prepara un cocido.

*El día que me quieras* presenta dos acontecimientos que se desarrollan de forma paralela en el seno de la familia Ancízar: por una parte, María Luisa prepara su partida con su novio, Pío Miranda, personaje mediatizado por las ilusiones de un traslado para vivir en un *koljós* de Ucrania y por otro, en el transcurso de la pieza sale de su ensoñación y reconoce el fracaso de toda su vida y del engaño a que ha sometido a su novia, María Luisa Ancízar. Sobre todo, hay en la obra una crítica al modo superficial con el que se vivían ciertos postulados ideológicos que el propio autor compartía y sobre los que quiso reflexionar. Junto a esta cuestión, trata también el elemento popular



a través de un mito del momento, Carlos Gardel, que estaba de visita en Caracas. Ello ha propiciado que varios miembros de la familia centren toda su atención en los preparativos previos al concierto, en elucubraciones sobre todas las actividades de Gardel en Venezuela, en el recuerdo de sus canciones y películas, etc. Ambos elementos, el popular y el político se mezclan y propician la crítica de Cabrujas hacia las fantasías de los personajes; los unos viven inmersos en las ensoñaciones que las películas y canciones de Gardel les proporcionan, mientras que Pío Miranda y María Luisa sólo están atentos a los dictados superficiales de un socialismo mal entendido.

Estas tres obras son un buen ejemplo de cómo los personajes de Cabrujas se entretienen en buscar algún tipo de ocupación que venga a llenar su anodina vida, sin que se esfuercen por cambiarla en algún sentido. La alienación se agudiza debido a que ninguno de ellos mantiene relaciones fluidas con las personas de su entorno. Es este tema, que trata de la frustración de unos personajes que viven existencias alienadas porque no han sido elegidas por ellos, sino que la vida los ha conducido por otras sendas, a pesar de que en algunos casos hayan obtenido el triunfo, como sucede en la obra *El americano ilustrado* (1986), en la que Arístides Lánder ha triunfado en la política, pero en el partido liberal, cuando él es conservador; su hermano Anselmo es obispo cuando lo único que desea es el amor de la mujer de su hermano. El destino de la mayoría de los personajes consiste en enredarse en cuestiones que nada tienen que ver con sus propósitos iniciales; en *Juan Francisco de León* (1959), el personaje del mismo nombre se halla de la noche a la mañana liderando una revuelta que él no ha pretendido provocar. Algo similar le sucede al protagonista de *El extraño viaje de Simón el Malo* (1961).

Cabrujas incide en la frustración del hombre y su incapacidad para salir de ella, debido a que se deja influenciar por mitos y creencias que lo alejan de su propia realidad, o bien porque se empeña en realizar empresas del todo descabelladas. En toda su obra predomina el elemento popular y los temas históricos que utiliza para enfatizar las cuestiones relevantes y problemáticas de la sociedad venezolana. Sólo se aparta de esta tendencia en *Fiésole* y en *Autorretrato de artista con barba y pumpá* (1990).

A pesar de los éxitos cosechados en el teatro, José Ignacio Cabrujas dejó un poco de lado la dramaturgia cuando comenzó a trabajar en la televisión, realizando guiones para telenovelas, lo cual ha incidido en que su creación no sea tan abundante como la de Chalbaud o Chocrón. Además, también dedicaba bastante tiempo al periodismo. Fue uno de los columnistas más influyentes de Venezuela y sus artículos se caracterizaban por su gran ironía e incisión. De cualquier forma, de sus obras, *El día que me quieras* es

uno de los textos más brillantes de la dramaturgia hispanoamericana y ha contribuido a crear algunos de los personajes más emblemáticos del teatro venezolano.

Junto a ellos, a Isaac Chocrón, quien presenta una línea continuada en la creación dramática, ninguna otra ocupación le ha apartado de ella, amén de su labor como promotor cultural, siempre relacionada con el teatro, y de su actividad docente, también centrada en este campo. La diferencia entre Isaac Chocrón y sus dos compañeros de generación es que es un hombre de letras, un escritor, por encima del género en el que ha destacado. Su vocación y su formación es, principalmente, literaria, motivo por el que no se ha interesado nunca por la dirección o la actuación, y, en cambio, sí haya incursionado en la narrativa. A lo que debe sumarse también que sus ensayos estén dirigidos al estudio de la literatura dramática[68], en lugar de a los cambios de la escena a través de estudios sobre directores o teóricos de la puesta en escena.

Su dedicación principal es la creación literaria, y por ende la elaboración de una obra con intención totalizadora, en la que cada una de las piezas se esclarece a través de las otras, y que cada vez es más depurada en temas y estilo. Su mundo creativo se ha ido decantando hacia una tendencia muy personal e intimista, en la que la autobiografía y la reflexión sobre las relaciones humanas conforman su línea temática. Este ideario está presente desde sus primeras obras, aunque en el devenir de su creación se ha ido depurando, y a él se han sumado una serie de motivos que lo han enriquecido, amén de evolucionar a la par de las nuevas posturas vitales del autor y de las nuevas situaciones sociales, culturales, teatrales, etc, que se han ido incorporando a su acervo personal y dramático.

Al igual que la mayoría de los autores venezolanos de los años sesenta y setenta, Isaac Chocrón incidió en una serie de temas que analizaban la situación del entorno político y social, reflexionando sobre la situación en que su país se hallaba inmerso y sobre los movimientos sociales. Son especialmente interesantes las consideraciones que lleva a cabo en *La revolución* y, desde luego, el lúcido análisis de la realidad venezolana plasmado en *Asia y el lejano Oriente*. Obras en las que, además, se interna en el experimentalismo. Unidas a éstas, otras obras del momento son claros ejemplos del ensayo del autor sobre los nuevos recursos de expresión que

[68] *Tendencias del teatro contemporáneo* está centrado en el estudio de dieciocho dramaturgos que el autor considera como los máximos exponentes del cambio sufrido por el teatro en el presente siglo. En *Sueño y tragedia del teatro norteamericano*, hace un recorrido por la escena de este país sólo a partir de los dramaturgos. Y otro ejemplo es el ensayo dedicado a la obra de Sam Shepard, *El teatro de Sam Shepard.*



estaban siendo introducidos en la escena[69]. El experimentalismo desarrollado por Chocrón no fue una simple transposición mimética de las nuevas tesis, sino que significó una investigación en vías, siempre, de encontrar nuevos recursos para elaborar sus textos; las tesis pirandellianas, los postulados del expresionismo, el teatro político y los recursos brechtianos, el absurdo, las propuestas de Artaud, del teatro abierto, etc, han sido estudiadas y ensayadas por el autor, aunque trasladadas a su propio ideario, tamizadas y adecuadas a sus necesidades expresivas.

La dramaturgia de Chocrón presenta una filiación directa con la línea realista iniciada por los dramaturgos de finales del siglo XIX que, transcendida en uno u otro sentido, llega hasta nuestros días enriquecida por las nuevas corrientes del siglo XX con ciertos temas, motivos y resortes dramáticos. Dentro de estas nuevas corrientes surgidas en el siglo XX y deudoras del realismo del XIX, Isaac Chocrón se alinea en una tendencia existencialista. El autor se interroga continuamente sobre la condición humana, cuyas respuestas son diversas porque la existencia nunca ofrece una respuesta precisa, además de que no trata de juzgar las situaciones presentadas sino que intenta comprenderlas, y con ellas la esencia del género humano.

Isaac Chocrón refleja la realidad vivida y sufrida de unos personajes que tratan de superar las frustraciones y trampas que el entramado familiar y social imponen, el matrimonio aliena, y la familia constriñe la evolución y desarrollo personal, la sociedad obliga a acatar normas de conducta. Por ello, las acciones redundan siempre en una lucha continua y en la búsqueda por encontrar una forma de vida, los personajes se enfrentan al sistema social, en uno u otro sentido, con el que no están de acuerdo y evidencian su derecho a la libertad para elegir un determinado tipo de vida. Los personajes han ido encontrando soluciones que pasan por la resistencia que el mundo íntimo y las creencias personales suponen para reafirmar la propia individualidad. Motivos éstos que estan en clara deuda con los postulados generales del existencialismo y sobre todo con los propugnados por Jean Paul Sartre, principalmente en cuanto a la responsabilidad con la que trata de dotar Chocrón a los personajes para que se enfrenten a su entorno y, sobre todo, a ellos mismos y su existencia, con plena conciencia de su condición de seres libres y responsables de sus actos. Motivo por el que la rebeldía se destaca como uno de los rasgos principales, sobre todo en las primeras obras, lo que le entronca con otro existencialista, Albert Camus, con el que se halla también el paralelismo del desarrollo del tema de la muerte y los interrogantes que ello suscita en algunos, especialmente en

[69] *Tric-Trac* y *Alfabeto para analfabetos*, sobre todo.

Ismael, de *Animales feroces,* que en uso de su libertad opta por el suicidio como única forma de resistencia ante la presión del entramado familiar que le impide desarrollar su vida. Cuestión ésta sobre la que no ha vuelto a incidir en sus obras, pero sí lo hace sobre la muerte como única certitud del hombre, en la línea que el autor argelino-francés desarrolló en *El mito de Sísifo* y en otros textos, que le llevaron a sostener que la grandeza del hombre radica en saber que morirá.

Íntimamente ligado al existencialismo está el absurdo, con la variante del modo en que el hombre se enfrenta a los mismos temas, y que optará ahora por la creación de un mundo singular, encerrado en espacios privados donde la comunicación parece estar velada. Ciertas obras presentan una gran influencia de este modo de analizar la naturaleza humana, sobre todo *El acompañante*, por la notoriedad que alcanza lo no-dicho, así como por los acontecimientos ilógicos desarrollados en ella, encaminados a suscitar interrogantes en el espectador, amén de las estructuras cíclicas a que los absurdistas eran tan aficionados y que Isaac Chocrón utiliza en el mismo sentido que ellos, para enfatizar la impresión de que los acontecimientos se repiten indefinidamente.

Otra peculiaridad del absurdo es la opción por crear espacios privados. Esta tendencia ampliamente desarrollada por los autores anglosajones, especialmente los «jóvenes airados» ingleses, y es una de las alternativas más usuales en los personajes de Isaac Chocrón, aunque transcendida porque en la obra del autor venezolano se trata de una elección tomada desde la libertad del hombre, como solución para vivir según sus propias convicciones, y salir de los convencionalismos sociales que constriñen el desarrollo personal.

Otra corriente de este siglo que ha influido notablemente en Isaac Chocrón es la del realismo americano, la que desde O'Neill, pasando por Kazan, Williams, Miller, Albee, etc, ha indagado en el desengaño del sueño americano y en la hipocresía y fracaso del *american way of life* que finalmente sólo conducen a la soledad y desesperación del individuo que trata de encontrar una vía de escape o un espacio en la sociedad.

Así, pues, Isaac Chocrón se inscribe en la tendencia realista que a lo largo de este siglo ha tratado de analizar la esencia del género humano y que ha ido evolucionado a través de los diversos cambios sociales, intentando hallar en cada momento su espacio y razón de ser.

En este siglo son diversas las corrientes estéticas, muchas de ellas conviven en un mismo momento y se nutren las unas de las otras hasta el punto de que a veces resulta difícil demarcar la línea de separación, lo que, por otra parte, no considero imprescindible; son posturas más o menos diferentes que tratan de mostrar la problemática del hombre con su entorno



y consigo mismo, y que es el tema constante del arte. La obra de Isaac Chocrón es producto de su contexto histórico, social, económico y estético; acervo tamizado por sus propias obsesiones y necesidades expresivas que le han decantado por una línea creativa personal e intimista. Es el propio autor el que, en 1968, se inscribe en esta línea estética cuando concluía su ensayo *Tendencias del teatro contemporáneo* en los siguientes términos:

> Cuando Calígula fue en busca de la luna, volvió sin ella pero con el convencimiento de que en este mundo absurdo en el cual vivimos, hasta tener la luna es posible. La luna está aquí, o más precisamente, en cada uno de nosotros. Este dominio aún nos pertenece; pase lo que pase, siempre podremos tener la luna aquí. Y no es locura. Y no somos locos por tenerla. Es el único recurso para vivir y testimoniar que hemos vivido. Ésa ha sido la gigantesca liberación generada por el teatro de lo absurdo. Ya no estamos, como en Pirandello, cada cual a su juego, sino es cada cual CON su juego. Esto no significa proclamación de egoísmo; por el contrario, quiere decir proclamación de vitalidad. Siempre el hombre ha buscado significado a su vida. En tiempos anteriores lo encontró frecuentemente fuera de sí (en la religión, en la patria, en la sociedad). Si ya no hay significado en todo eso, o si el que hay no nos cuadra, ¿qué nos impide encontrar significado dentro de nosotros mismos? (1968:121).

# Indagaciones sobre el mundo creativo de Isaac Chocrón

Una obra literaria, al igual que cualquier otra creación artística, no puede ser estudiada desde un punto de vista inmanentista. Está impregnada de una serie de referentes exteriores y, quizá, uno de los más destacados sea la propia literatura. La historia de la literatura universal es un proceso de incesantes transformaciones, pues los autores de todas las épocas inciden una y otra vez sobre los mismos temas[1], que en cada período adquieren una relevancia diversa, dependiendo de las convenciones culturales del momento. De ahí que haya temas que, prácticamente, desaparecen o son tratados de soslayo durante algún tiempo para resurgir en otro período con mayor vitalidad y nuevos matices, fruto de la vida política, social, económica, cultural y espiritual de la época, a lo que se suma el nuevo valor que adquieren en la obra de cada autor.

Ahora se trata de determinar el mundo creativo y el ideario estético de Isaac Chocrón a través de los temas y motivos recurrentes presentes en su obra. En ningún caso he pretendido hacer un exhaustivo estudio histórico de los temas tratados; sí me he referido a otros autores o a otros momentos históricos cuando se inferían las afinidades y coincidencias. Mi propósito es atender una serie de interrogantes suscitados por la obra y, a partir de ellos, dilucidar la concepción del mundo del autor.

[1] Para un estudio detallado sobre la temática cfr.: Tomachevski, B. (1925), «Temática», en Todorov, T. (1965:199-232); y Tomachevski, B. (1928); Kayser, W. (1948:70-102); Panofsky, E. (1962); Frenzel, E. (1970) y (1980); Kowzan, T. (1970:75-147); Debray-Genette, R. (1976); Alleton, V. (1985); Alleton, V., Bremond, Cl., y Pavel, Th. (1985); Bremond, Cl. (1985); Brinker, M. (1985); Cryle, P. (1985); Hamon, Ph. (1985); Prince, G. (1985) y (1988); Rimmon-Kenan, S. (1985); Segre, C. (1985:339-366); Borges, J. L. (1989); Eberenz, R. (1989); González de Mendoza, P. (1990); Kartun, M. (1992); Rastier, F. (1992); Brown, G. y G. Yule (1993:95-156).

## LA OBRA COMO ESPACIO AUTOBIOGRÁFICO

Toda obra artística nace del imaginario del creador conformado por un acervo cultural que ha ido impregnándose de temas y motivos provenientes de la reflexión de las diversas informaciones que llegan y son tamizadas por su modo de interpretar y de aprehender la realidad. Desde el momento en que un acontecimiento o suceso indeterminado es seleccionado para tomar forma en una obra, ha intervenido ya la interpretación subjetiva del autor, tanto por la elección del tema como por el tratamiento que de él haga, cargadas ambas acciones de significación personal[2]. Sin embargo, de esta argumentación no debe desprenderse la idea de que una obra sólo se entiende plenamente desde la vida del autor, hasta el punto de llegar a posturas tan radicales como sostienen las teorías psicoanalíticas, en que el subconsciente se convierte en principal motor de la creación.

Hay autores en los que trazar un paralelismo biografía/mundo creativo es muy aventurado; indudablemente, descarto la idea de que toda composición artística sea necesariamente autobiográfica, pero sí creo que hay autores que han ido dejando en su obra huellas de su propia vida. Eso sí, consciente siempre de que por muy estrecho que sea el correlato mundo real/ficción, se trata de una ficcionalización de ese mundo real.

Éste es el caso de Isaac Chocrón, en el que la identificación de las dos realidades, vida y obra, resulta evidente desde los inicios de su producción literaria, como él mismo ha confirmado: «Mi obra soy yo, y es muy autobiográfica» (Vestrini, 1980:74). Si bien estas huellas no se insertan desde la autobiografía *stricto sensu*, sino siempre desde la ficción; es decir, no se ha producido el «pacto autobiográfico» autor/lector, que según Lejeune, exige toda autobiografía[3], sino que la obra del autor venezolano debe definirse como «escritura autobiográfica»[4]. Así, pues, el lector–espectador sólo puede saber que algunos de los acontecimientos presentados pertenecen a la vida del creador desde la reconstrucción de una lectura intencionalizada[5], ya que no existe una identificación expresa autor/personaje[6]. En este sentido, el propio Chocrón ratifica lo autobiográfico:

> Todo lo que escribo es en parte autobiográfico. En verdad, creo que lo que todo el mundo escribe debe venir de algún tipo de experiencia biográfica si es que va a ser sincero. Pero lo que yo hago, y supongo que lo que hace todo el mundo, es transformar la realidad en una ficción que espero será más real que la realidad que le dio origen. (Chocrón, 1985:69)

Ya desde *Pasaje (un relato)* (1956), su primera obra de ficción, está presente la proyección autobiográfica. En ella narra el viaje de vuelta a Venezuela de un joven, Ismael Campos, que ha permanecido varios años realizando sus estudios en los Estados Unidos. Durante el trayecto en barco le asaltan toda una serie de temores sobre su readaptación al seno familiar y al país. Resulta interesante porque no despeja las dudas y se cierra con la imagen de Campos, quien, bajando las escalerillas del barco, deberá enfrentarse a un futuro incierto. La primera correspondencia autor/personaje es el nombre, que, como se aprecia, guarda las mismas iniciales y, en segundo término, los hechos narrados, la incertidumbre del personaje es la misma que el autor experimentó tras su vuelta a Venezuela después de estudiar en Estados Unidos[7]. Es, pues, su desembarco en tierras venezolanas, con todo el temor que le suponía volver a un país prácticamente desconocido[8]. Éste mismo personaje, con igual o diferente nombre, aparecerá en un gran número de las piezas dramáticas de Isaac Chocrón[9].

---

2 Cfr. Gullón (1979:153-164) o bien los comentarios que los propios creadores hacen con respecto a su obra en VV.AA. (1995).

3 Cfr. Lejeune, Ph. (1973, 1975 y 1983). En este mismo sentido cfr. también: Starobinski, J. (1970); Vance, E. (1973); Bruss, E.W. (1974); May, G. (1979); Romera Castillo, J. (1981), «La literatura, signo autobiográfico: el escritor, signo referencial de su escritura», en Romera Castillo (ed.) (1981:3-56); Searle, J. (1982); Bonnet, J.–C. (1985); Dodille, N. (1985); Mourey, J.–P. (1985); Puech, J.–B. (1985); Ifri, P. A. (1987); Catelli, N. (1991); Villanueva, D. (1991); Prado Biezma, J. Del-J. Bravo Castillo y Mª D. Picazo (1994) y Romera Castillo (1994).

4 Utilizo la lexía con idéntico sentido al señalado por Prado Biezma, Bravo Castillo y Picazo, «por espacio autobiográfico entendemos un lugar de convergencia de múltiples huellas, susceptibles de configurar, en relieve, ciertamente, la presencia del yo–autor, causa sustancial de la escritura, al margen de toda coincidencia en relación con el nombre, y por supuesto, con la historia vivida.» (1994:220)

5 Es decir, con la comprobación de los hechos descritos a través de informaciones exteriores a la obra, entrevistas con el autor u otros textos tipo diarios, memorias, etc; o a través de los datos contenidos en otros textos del autor.

6 Lo que viene a confirmar lo anteriormente expuesto de que Isaac Chocrón realiza una «escritura autobiográfica», o como la denomina Romera Castillo «relatos autobiográficos de ficción», en los que el autor «ocultándose tras la máscara de sus personajes y utilizando diversas técnicas de discurso, se biografía a través de sus obras. Acotado en una circunferencia, el escrito da, fingidamente, vueltas a su vida y proporciona una visión del mundo –de *su* mundo– desde una óptica personal, para que el lector –con quien ha establecido un pacto más o menos explícito– pueda llegar a *revivir* las vivencias expuestas en unas coordenadas muy *sui generis* histórico–personales y a identificar, sin miedo a errar mucho, las huellas dactilares en la escritura por el manipulador de la misma.» (Romera Castillo, 1981:39)

7 Isaac Chocrón fue enviado en 1945 a una escuela militar en Bordentown (New Jersey) donde realizó la enseñanza media, después estudió economía en Syracuse University y Master of International Affairs en Columbia University. Volvió a Venezuela en 1954.

8 Isaac Chocrón ha confirmado esta incertidumbre: «No quería venir a Caracas por miedos, miedo a tener que vivir por mi cuenta, miedo por mi sexualidad, miedo porque lo que quería era escribir y me aterraba trabajar en una oficina, miedo porque me encontraba totalmente desubicado aquí, en este país.» (Entrevista, 240)

9 En este sentido cfr. «Chocrón escrito y sellado», prólogo de Ugo Ulive a *Escrito y sellado*, pp.5-6, del que extraigo el siguiente fragmento: «La muy vasta obra literaria de Isaac Chocrón [...] va configurando un universo laberíntico y complejo que invita a ser recorrido siguiendo diversos

Otro aspecto de proyección autobiográfica es el referente a las relaciones familiares, sobre todo en las piezas: *Animales feroces* (1963), *Clipper* (1987) y *Escrito y sellado* (1993), en las que los acontecimientos tratados son particularmente verificables. Isaac Chocrón pertenece a una familia judía, su padre emigró desde Melilla a Venezuela a principios del siglo XX[10]. Y es una familia judía la que aparece tanto en *Animales feroces* como en *Clipper*. La diferencia entre ellas radica en que en la primera no aparecen representados fielmente los miembros de su familia. Este texto es de 1963, obra aún de juventud, motivo por el que Isaac Chocrón no se detiene en un análisis pormenorizado de su entorno; se trata de la lucha de uno de los personajes –que es el propio autor– para salir de la opresión familiar y poder realizarse plenamente[11]. Otros acontecimientos que escenifica y que también pertenecen a la esfera real son el abandono de una madre a su hijo y marido[12], y el sentimiento del personaje que al sentirse hijo sólo de padre, ignorando de forma absoluta a la madre; un ejemplo del paralelismo autobiografía/ficción son las palabras utilizadas por el personaje de *Animales feroces* y las de Chocrón durante una entrevista:

> SOL: ¿Así que para ti no soy tu madre?
> ISMAEL: No lo es.
> SOL: ¿Y quién lo es?
> ISMAEL: Nadie. Usted me trajo al mundo. Nadie ha sido ni es mi madre. (AF, 113)

> Miyó, yo he sido muy franco contigo. No la recuerdo. No recuerdo mi madre cargándome, o mi madre bañándome. Nada. (Vestrini, 1980:182)

Es, pues, una obra en que emerge la rebeldía del autor contra las imposiciones familiares, cuyo punto de partida es la propia experiencia, pero transformada en la ficción con una trama distinta de la real[13]. *Clipper*, en

senderos. Se puede, por ejemplo, escoger el trayecto autobiográfico, que abarca de una manera u otra el total de su producción, a veces bajo diversas máscaras, pero que está presente con mayor evidencia en una serie muy precisa de obras. Se trataría en este caso de seguirle los pasos al personaje Ismael Campos (de elocuentes iniciales), que asoma en la muy temprana *Pasaje*, novela de 1956, rencarna en el desgarrado Ismael de *Animales feroces* (1963), aparece con el mismo nombre y apellido en *Mesopotamia* (1980) y continúa su peripecia vital trocado en el Jacobo de *Clipper* (1987) y, ahora, en el Saúl de *Escrito y sellado*.» (ES, 5)

[10] El señor Elías Chocrón llegó el 31 de diciembre de 1919, a bordo del barco «Manuel Calvo», al puerto de La Guaira.

[11] Isaac Chocrón ha comentado en varias ocasiones el rechazo absoluto, por parte de su familia, a que se dedicara a la escritura. Su padre le obligó a estudiar economía y le buscó un empleo como economista a su vuelta a Caracas.

[12] Tal y como sucedió en la familia de Isaac Chocrón.

[13] El autor lo ha ratificado en una entrevista: «En mi caso, escribir es un poco hacer 'streap-tease'. Me voy quitando lo que se necesite. Lo demás lo invento.» (Vestrini, 1980:57)



cambio, sí que es una recreación de su propia familia, tal y como el autor ha reconocido: «Todos los personajes son miembros de mi familia con sus propios nombres, de modo que mis muertos, que son la mayoría de los personajes, ahora viven en *Clipper*.» (Guiella, 1990:101)

Escrita en 1987, se trata de una obra de madurez que le permite reflexionar de forma más objetiva sobre los conflictos familiares, desde la perspectiva de algo ya acontecido. Puede afirmarse que *Clipper* representa una reconciliación con su familia heredada que observa ahora con ojos mucho más comprensivos[14]. Su protagonista, Jacobo, es profesor universitario especialista en Shakespeare –como el propio autor–, quien a la espera de un vuelo recuerda el momento en que fue enviado a una academia militar en Bordentown (New Jersey, EE.UU.), hecho este que desencadenaría los conflictos latentes hasta el momento en esa extraña familia formada por cinco hijos con dos padres y sin madre[15].

Su otra obra autobiográfica, *Escrito y sellado*, se desarrolla con la siguiente trama: Saúl, profesor venezolano, llega a Albuquerque invitado por su universidad –también es especialista en Shakespeare, como el autor. Al llegar encuentra a Miguel, un viejo amigo, y ya en su primera cita se confiesan sus actuales circunstancias. Saúl viene huyendo de Caracas ante una pérdida reciente, la muerte de Luis, su «hijo, hermano, compañero» (ES, 17); Miguel, sacerdote en este lugar, padece una enfermedad irreversible, la misma de la que ha muerto Luis.

Esta obra refleja fielmente una parte muy importante de la biografía reciente del autor. Tras la muerte de Luis Salmerón[16], Isaac Chocrón cumple

[14] Isaac Chocrón explica el motivo: «Escribí *Clipper* a raíz de la muerte de papá y Titonga, que murieron con cuatro meses de diferencia y fueron dos golpes muy fuertes. Quizá eso influyó mucho en la ternura que hay en la obra. Ahí me di cuenta de que me gustaba convertir a mis muertos en personajes. Ahora, el único vivo de *Clipper* soy yo. Me gustaría, si se vuelve a montar, cambiar los nombres y poner los reales: Mauricio, José.» (Entrevista, 241)

[15] «TITONGA: ¿Hasta cuándo, José de mi alma? Todo esto se justificaba porque éramos niños, porque ellos eran niños, porque nos habían abandonado nuestras respectivas madres –las famosas dos hermanas–, porque papá y tío Elías se consolaron juntos, trataron de olvidar juntos... ¡ya ni sé lo que estoy diciendo! ¡Sí, sé!: Aprovechemos el viaje de Jacobo para irnos nosotros también. El viaje de Jacobo precipita... no tenemos que seguir siendo una familia rara. Podemos comenzar a ser una familia más...» (C, 113)
Palabras similares a las expresadas por Titonga en *Clipper* son mencionadas por Isaac Chocrón: «Sea como fuere, el tribunal entregó a papá la patria potestad de los hijos. Se encontró con tres hijos, un hombre relativamente joven. Y vivió con un señor mucho mayor que él, que tenía dos hijos, marido de la hermana de la mujer. Ester y yo somos primos hermanos: la madre de Ester y la mía, son hermanas. Pero los dos eran divorciados. Los dos divorciados se juntaron y vivieron juntos. Había pues dos padres, ninguna madre, sino Ester que hacía de madre representativa. Vivíamos todos juntos.» (Vestrini, 1980:182)
Como dato ilustrativo, Ester, la prima a la que hace alusión Isaac Chocrón, es el personaje Titonga en *Clipper*.

[16] Íntimo amigo de Isaac Chocrón, su compañero durante algún tiempo, al que siempre le unió un afecto muy fuerte.

un compromiso con la Universidad de Nuevo México, adquirido con anterioridad a la muerte de éste, y se traslada a Albuquerque, donde efectivamente se reencuentra con José Rodríguez –Miguel en la ficción–, un actor que ahora es sacerdote. El autor ha corroborado en una entrevista que muchos de los parlamentos de la obra son casi exactos en el correlato real[17]. Creo que ésta es la pieza que muestra de forma más acertada la amalgama Isaac Chocrón escritor/Isaac Chocrón hombre, así como el compromiso entre ambas realidades, resultado de una aceptación de la vida con todas sus limitaciones, de una manera de enfrentarse a ella y, por ende, a la muerte, tal y como lo expresa Saúl en la ficción.

Esto último conduce a una nueva cuestión sobre el autobiografismo de Isaac Chocrón. Aparte de las tres menciones anteriormente expuestas, en la producción del autor, tanto dramática como narrativa[18], se pueden seguir rastreando huellas de su biografía, pero lo más interesante no es el hecho de que sucesos aislados de su vida hayan sido introducidos en la ficción sino que la evolución de la obra sea paralela a su evolución personal. Esta idea queda confirmada por el propio autor cuando afirma: «de lo que me nutro para escribir mi obra es de mí. Mi maraña, mi selva» (Vestrini, 1980:57). Y a la vez que ésta ha ido desentrañándose lo ha hecho también la obra.

Desde las primeras producciones hay una serie de temas que se irán transformando, de manera que la personalidad del autor y la obra crecen al unísono, siempre habrá un personaje o varios que son los portadores de sus ideas y que, normalmente, coinciden en edad con el autor. Se puede afirmar que éste realiza una suerte de *mise en abîme* (Cfr. Marías, 1993:62-69) vida/obra, con voluntad, aunque sea inconsciente, de reconstruirse: «Tomo lo que vivo en serio. Lo tomo en serio y luego lo escribo. Vivir y escribir se han vuelto para mí una sola actividad. No puedo ya diferenciarlas.» (Chocrón, 1985:69)

Ideas como ésta han sido pronunciadas en reiteradas ocasiones por Isaac Chocrón[19]. Toda su obra es una búsqueda de la individualidad del ser humano, de definición de la propia identidad para acotar el «yo» de las

[17] Cfr. Entrevista, 245.

[18] En sus novelas es claro el paralelismo autor/personaje, tanto en *50 vacas gordas*, donde el personaje hace un recuento de sus cincuenta años –los mismos que tenía el autor cuando la escribió– y expone todas sus opiniones sobre Venezuela, como en su última novela *Toda una dama*, en la que si bien es cierto que el personaje no puede identificarse plenamente con el autor, sí que Isaac Chocrón aprovecha toda su experiencia de haber trabajado la cancillería para tramar la fábula. O incluso en *Pájaro de mar por tierra*, donde sí se produce el pacto autobiográfico, ya que es Isaac Chocrón quien recoge todos los datos para escribir esta novela sobre Miky/Miguel, a quien el autor confiesa haber conocido personalmente y que en uno de los encuentros le pidió que escribiera esta obra.

[19] A este respecto, cfr. también Waldman, G. (1977); Tambascio, G., «Isaac Chocrón: la máxima institucionalidad», en VV.AA. (1977':71-72); Vestrini, M. (1980); Chocrón, I. (1985); Guiella, M.A. (1990); y Márquez Montes, C. (1996[b]).



posibles agresiones exteriores, de ahí la utilización de una serie de estrategias que escenifican este desarrollo de la persona.

Las características tratadas hasta ahora permiten situar a Isaac Chocrón en la tradición de la literatura del «yo» que emerge con el humanismo y, transcendido en uno u otro aspecto, pasa por el racionalismo del siglo XVIII, se consolida en el irracionalismo y mundo sensorial del romanticismo, se vuelve a transformar con el imaginario modernista, y a través de lo onírico y la fuerza del inconsciente propugnados por la vanguardia llega hasta nuestros días reforzado por el existencialismo. En Chocrón se percibe especialmente la experiencia de la individualidad como libertad, en los términos formulados por el pensamiento existencialista (Kierkegaard, Heidegger, Sartre, Camus, etc), esto es, que el hombre es lo que elige ser dentro de las posibilidades que el entorno le ofrece.

Entre los motivos recurrentes el más significativo es el compromiso de los personajes con su propia vida, con la ocupación elegida y con los amigos. Desde las primeras piezas obliga a los personajes a enfrentarse con su realidad a optar por la actividad que les interese para dedicarse a ella sin consentir que nada ajeno a la propia voluntad los aleje de su propósito. Los fuerza a ser consecuentes con su elección. Es así desde *Mónica y el florentino* (1959), donde Adán Martés obliga a Mónica para que tome una decisión sobre su relación con el florentino, para que defienda el amor que ella cree lo más importante de su vida. En *El quinto infierno* (1961) Betsy debe enfrentarse a su existencia por sí misma, sin aceptar los ofrecimientos de Daniel ni de Miss Trudy. Ismael, de *Animales feroces*, debe luchar contra las presiones familiares aunque ello le suponga el suicidio. *La máxima felicidad* (1974) presenta a Pablo, personaje de la misma edad que el autor en ese momento y portavoz suyo –según ha reconocido Isaac Chocrón[20]–, y expone sus ideas sobre la familia, tanto heredada como elegida[21], y sobre la vida en general, terreno en el que defiende la necesidad de un compromiso:

> PABLO: No me interrumpas. La casualidad es sólo el trampolín. Un trampolín que lo pone no sé quien. Pero es uno quien decide caminar el trampolín, decide pararse al borde, decide ver el agua, decide zambullirse. Todas esas decisiones son la felicidad. Estar seguro de uno mismo y de los compromisos que uno mismo hace. Entonces, ésa sería la felicidad en general. (MF, 203)

[20] «En *La máxima felicidad*, la gente se muere por Pablo. Y es porque en esa época yo cumplí 40 años, edad crucial. Y escribí todo lo que pensaba, y sentía como hombre de cuarenta años.» (Vestrini, 1980:149)

[21] La dualidad familia heredada/familia elegida es uno de los temas recurrentes de Isaac Chocrón, y será debidamente explicada en el epígrafe posterior.

En *Mesopotamia* (1980) no existe un personaje en concreto que defienda estas posiciones, sino que toda la obra es un alegato sobre la individualidad y la manera de conducirla en las relaciones con el entorno. También el Gabriel de *La revolución* (1971) pide que lo vean y lo acepten como realmente es, «Acéptenme como soy que a lo mejor les resulto divertido» (R, 106), e intenta obligar a Eloy para que deje de aparentar y se enfrente a su vida:

> ELOY: ¿Qué quieres que haga? ¿Que haga tu papel?
> GABRIEL: Que hagas un papel. Que asumas un papel. Que te conviertas en un papel. Eso es estar vivo. (R, 141)

Asimismo, en *Simón* (1983) es Simón Rodríguez quien desafía a Bolívar para que éste tome una determinación y decida dar un sentido a su existencia:

> RODRÍGUEZ: ¡Ay, Simón, Simón, date cuenta de tus enormes posibilidades!
> BOLÍVAR: ¿Haciendo qué?
> RODRÍGUEZ: Viviendo. ¿Dónde pusiste el *Émile*? Ah, aquí está. Oye (*Hojea y encuentra página*) Siempre hay que subrayar y al margen poner 'ojo'. Oye: 'El oficio que enseñarle quiero, es vivir. Convengo en que cuando salga de mis manos no será ni magistrado, ni militar, ni clérigo; será sí, primero hombre, todo cuanto deba ser un hombre, y sabrá serlo, si fuere necesario, tan bien como el más aventajado; en balde la fortuna le mudará de lugar que siempre él se encontrará en el suyo'. (*Pausa*) ¿Entendiste? (S, 24)

Poco a poco lo va llevando de la mano hasta que al final de la obra hace el siguiente juramento:

> BOLÍVAR: Juro delante de usted, juro por el Dios de mis padres, juro por mi honor, juro por mi patria, que no daré descanso a mi brazo ni reposo a mi alma, hasta que haya roto las cadenas que nos oprimen por la voluntad del poder español. (S, 64)

Saúl es, en *Escrito y sellado,* quien obliga a Miguel para que se enfrente de forma sincera a sus circunstancias, su enfermedad irreversible. Y en su última *I reyes I* (1996) vuelve sobre sus ideas de la familia, de la búsqueda de un camino a seguir, reflejado a través de Salomón, y del compromiso con la propia vida y su aceptación para poder enfrentarse con la muerte cara a cara, como lo hace David.

Estas mismas ideas son las que Isaac Chocrón ha perfilado en su propia vida y las ha recreado en su producción. Él debió luchar para dedicarse a lo



único que quería hacer: escribir. Para ello tuvo que enfrentarse a la presión familiar que le obligó a realizar unos estudios no deseados de economía[22]; ejerció once años como economista, pero después de *Okey*, que le reportó cierto éxito, se arriesgó a dejar este trabajo para dedicarse sólo a escribir. Del mismo modo, en los inicios de su producción soportó muchas críticas que lo acusaban de burgués y de no preocuparse por la realidad venezolana, todo ello porque su teatro no se encuadraba en la tendencia generalizada de lo que a la sazón se denominaba «teatro comprometido»; pero no alteró su temática porque siempre estuvo seguro de lo que quería hacer. El autor ha mencionado en reiteradas ocasiones que todos deben salir a la vida «sabiendo qué quieres de ella, no salir a dar tumbos porque entonces la vida te obliga a hacer otras cosas» (Entrevista, 241). Motivo por el que siempre habla de la necesidad de comprometerse con las aspiraciones y deseos para hacerlos realidad, así como con las personas que se han elegido para compartir la vida y, en definitiva, consigo mismo y dedicar todos los esfuerzos para tratar de cumplir con todos ellos.

La problemática del individuo es *leitmotiv* en la obra de Isaac Chocrón, en primera instancia sobre el individuo consigo mismo, en las relaciones con la familia y el entorno. Las obras que se ocupan más del entorno social son de su primera etapa, en las que el autor se ubicó a sí mismo y a sus personajes en la realidad venezolana. A partir de *Asia y el lejano Oriente* (1966) no toca, prácticamente, el tema venezolano sino de forma oblicua, pues era una cuestión resuelta en piezas anteriores; una vez situado el «yo social» se concentrará en las relaciones interpersonales, en la manera de enfrentarse a la vida y el compromiso con las decisiones tomadas. Isaac Chocrón hace especial hincapié en la idea de que cada persona es fruto de lo que desea, producto del esfuerzo personal y de tener la valentía de enfrentarse a las normas sociales y a los demás para defender su libertad individual.

Por tanto, la obra de Chocrón es seña de identidad del autor y forman ambas, vida y obra, una unidad dominada por el individualismo crítico, la reafirmación del yo como ente con plena libertad para fraguarse su destino,

[22] «Sin que mi padre lo supiera había empezado, en Siracusa, a estudiar literatura comparativa. Ese año tomé clases de italiano y francés, y estaba muy entusiasmado, pero la universidad se confundió y en lugar de enviar las calificaciones a mi dirección de Nueva York las enviaron a Caracas. Cuando llegué de vacaciones, papá me dice: '¿Y qué son estas notas? Tendrás «A» en todo, pero si sigues con tu empeño de querer estar estudiando esto y de querer ser escritor, con eso no se gana nada y ése no es tu futuro, si tú no estudias una carrera que signifique una seguridad económica, te quedas aquí y trabajas conmigo en el almacén'. Le dije: 'No, yo voy a estudiar economía' Y me inscribí en economía y, para mi sorpresa, me encantó [...] y trabajé once años como economista.» (Entrevista, 236)

desechando normas y reglas comúnmente admitidas, sin dejar por ello de enfrentarse a las nuevas circunstancias que se crucen en su devenir existencial. E insiste en que la propia experiencia es el método más adecuado para alcanzar la realización personal. Realización que, en su caso, va unida a la escritura: «mientras más de dentro de uno mismo salga, probablemente sea más real, transmite algo auténtico»[23].

## LAS RELACIONES FAMILIARES Y OTRAS ALTERNATIVAS

La familia, especialmente las relaciones de dependencia que se generan entre sus miembros, ha ocupado un gran número de páginas en la literatura universal (Cfr. González de Mendoza, 1990:83), sobre todo cuando provoca conflictos que en muchas ocasiones son traumáticos[24].

Isaac Chocrón ha recalado insistentemente en el tema, incluso afirma que éste es uno de los aspectos definitorios de su estilo[25]. El autor advierte que la familia es una carga onerosa para el individuo, sobre todo por la imposición de las normas sociales, religiosas y culturales que encierra cada núcleo, las cuales deben ser aceptadas por todos los miembros por el simple hecho de haber nacido en ella. A lo largo de su producción ha ido desarrollando el tema, primero desde posturas intransigentes, hace duras críticas y muestra lo inconveniente que resulta para el desarrollo personal, pues siempre se está condicionado por su peso que, a veces, coarta la propia individualidad[26]. Ante la opresión del *fatum* familiar Isaac Chocrón indaga en las relaciones humanas y poco a poco va encontrando nuevas fórmulas que desbancarán a la consanguínea.

Ya desde la primera obra dramática, *Mónica y el florentino*, se observa en Chocrón el sentimiento de que la familia refrena las ilusiones y actividades de sus miembros, impidiendo que éstos se desarrollen libremente. El personaje central, Mónica, es una joven suiza que estudia en Florencia, donde se enamora de un joven italiano; mientras que Mónica vive feliz su

[23] Lovera De Sola, R.J., «Mi pasión fundamental no ha sido el teatro, ha sido escribir» (entrevista), *El Universal*, 18-02-1973, p. 1-28.

[24] Baste citar alguno de los mitos surgidos de la tragedia griega y que tanto juego han dado en la historia de la literatura: *Edipo*, *Electra*, *Antígona*, etc. Y en el marco de las letras hispánicas se podría mencionar *La familia Alvareda* de Fernán Caballero, *Su único hijo* de Clarín o *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca.

[25] «Supongo que aquello de la familia heredada y la familia elegida, sea lo que más caracteriza a mi estilo», Moreno-Uribe, E.A., «Uno escribe para que lo quieran a uno» (entrevista), *El Mundo*, 04-10-1988, p. 15.

[26] A este respecto menciona Leonardo Azparren: «En todos sus personajes el núcleo que causa el desgarramiento es la irrealización de los valores y afectos de la familia dada sin consulta, antes de nacer.» (1978:126)



idilio el resto de los personajes presienten que esta relación será atajada por los padres de la chica en cuanto tengan conocimiento de su existencia:

> SOLITA: Por supuesto. Vive aquí con nosotros, pero en verdad no sabemos cuánto más se quedará. Sus padres, como padres al fin, desean que vuelva a Zurich y que olvide. (M, 21)

En todo caso, Mónica cuenta con una especie de tutor voluntario en Florencia, se trata de Herr Hahn, un empleado de la embajada suiza, que es el portador de las ideas tradicionales de la familia[27], a la que «debe proteger» informando a los padres de Mónica cuanto antes del «capricho de la jovencita» con el fin de romper su relación con «el florentino». Herr Hahn no comprende la situación de Mónica a pesar de conocer el rigor de los lazos familiares en los que él mismo está atrapado, pues en sus parlamentos deja entrever el desinterés por su inminente matrimonio que sigue las normas sociales, en el que no hay amor porque su única función es la de formar una familia que repita los esquemas aprendidos por él mismo, como así lo explica:

> HAHN: Usted no puede comprender. Es italiana. En mi país, todo hombre que se juzgue decente debe casarse. Para formar un hogar y dar a su trabajo un propósito. Yo estoy de acuerdo. Imagínese si lo estaré que cuando conocí a mi novia, enseguida sabía que ella había de ser mi novia. Me fue recomendada como joven de buena familia, de costumbres sanas y honestos sentimientos. Nunca decidimos ser novios; eso ya lo sabíamos cuando nos encontramos por primera vez. (M, 46)

Del mismo modo, las hermanas Laudini, dueñas de la pensión en la que se hospedan los personajes, están constreñidas en sus actuaciones por la carga familiar, al verse obligadas a mantener una casa que les ha sido legada a pesar de carecer de medios para ello[28]; además, existe una represión expresa entre las mismas hermanas, sobre todo por parte de Solita, que es la que quiere mantener, a toda costa, la casa familiar y la unidad de los miembros.

[27] «HAHN: [...] para que exista eso que tú llamas amor, que no es más que deseos matrimoniales, deben reunirse, accidentalmente o a propósito, algunos elementos esenciales, igual como en el teatro se necesitan ciertos elementos para lograr el éxito.
MÓNICA: Un hombre y una mujer.
HAHN: Bien, ya los tienes; pero también necesitas un escenario, un tablado libre de todo peligro para los actores. Esa ausencia de percances se logra mediante condiciones estables. Y en ese lío llamado «amor» también se necesitan dichas condiciones: una similar posición en sociedad de los interesados, regulares entradas económicas del caballero...» (M, 38)

[28] «AMANDA: [...] Aquí huele... a cognac y a monumento. Sí, el cognac del reloj suizo y el monumento de mi familia, desmoronándose para mostrar muy claramente su anciana impotencia.» (M, 49)

Donde se manifiesta de forma más contundente la actitud crítica es en *Animales feroces*. Presenta a la familia Orense, formada por tres miembros, Sara, Sol y Daniel. De ellos sólo Sol ha tenido hijos –Ismael de su primer matrimonio, y Rodolfo y Mari del segundo. Sara continúa casada con Benleví, el hombre que sus padres eligieron, y Daniel con Rosa; Sol, en cambio, está separada. Estos personajes viven existencias fracasadas debido al férreo yugo familiar que les impidió realizarse.

La obra comienza con el entierro de Ismael, quien se ha suicidado. Esta anécdota le servirá al autor para mostrar todos los entresijos del drama familiar, pues los deudos intentan buscar una explicación a la muerte de Ismael y se debaten mirando hacia el pasado donde creen se hallará la respuesta. Sol abandonó a su primer marido y al hijo que tuvo con él, Ismael, para irse al extranjero con un hombre más joven. Tras muchos años decide volver para recuperar al hijo abandonado, pero Ismael se niega a verla y cuando lo hace le dice «usted para mí no ha existido. Quiero decir, no ha existido dentro de mí» (AF, 113). Ella cree que sus hermanos son los que han puesto a Ismael en su contra e insiste en imponerle su cariño de madre y exigirle el que él le debe como hijo[29]. El resto de la familia supone que el suicidio de Ismael ha venido motivado por el asedio al que Sol lo tenía sometido desde su llegada, mientras que Sol los acusa a ellos. En el desarrollo de la trama se descubre que todos son culpables, y así se sienten, pues, de una manera u otra, intentaron acaparar a Ismael tendiendo unas redes tan espesas a su alrededor que éste no fue capaz de seguir respirando y la única solución que encontró para librarse del cerco fue el suicidio[30].

Todos y cada uno de los personajes viven, asimismo, en un entramado de lazos de los que no han podido desprenderse. Los culpables de esta situación son unos padres opresores[31], muertos ya, que deseaban una familia

[29] Gleider Hernández hace el siguiente comentario sobre las relaciones familiares en esta pieza: «La crítica a los lazos de parentesco, que obligan a uno a amar a una persona sin conocerla, resulta de una finura tal que provoca una reacción de desdén contra la debilidad de la estructura social establecida.» (1979:98)

[30] Susana Rotker expresa cómo luchan los personajes de Chocrón para salir de la opresión familiar: «Esa familia o ese 'adentro' acompaña siempre al héroe: él podrá deambular por diversos 'afueras' (países, ciudades, barrios), pero nunca logra huir del 'adentro' que lo rechaza y que él a su vez rechaza: se atraen y se odian. El héroe suele tener características adolescentes, aunque la edad indicada por el autor sea otra: como en la tradición literaria del *Bildungsroman*, las obras de Chocrón son obras de aprendizaje; los diálogos y las confrontaciones remiten a consideraciones de cómo se debe ser o vivir, por oposición a los moldes propuestos. Pero el héroe no cede ante la 'educación' (proceso de socialización homogeneizador): prefiere desaparecer a perder su pureza adánica.» (1991:44)

[31] «BENLEVÍ: La crueldad les viene del viejo. El rabino Orense, con toda su fama de santo, era un verdugo. Toda La Victoria oía las palizas que le daba a Daniel.
ROSA: ¡El pobre!
BENLEVÍ: A Sol la encerraba en un cuarto oscuro para que no volviese a ver al italiano. ¡El italiano cantaba, cantaba, cantaba!, y a Sol la encerraban en un cuarto oscuro. A pan y agua.» (AF, 49)



modélica desde el punto de vista social, aunque para ello tuviesen que sacrificar la felicidad de sus hijos. Sacrificio del que hablan los personajes a través del ejemplo bíblico de la subida al monte de Abrahám, que Sol parangona directamente:

> Conozco la crueldad de Abraham; es la misma crueldad de muchos padres. Para lograr lo que ansían, para conseguir lo que buscan, para mejorarse, ¡no vacilan en obligar a sus hijos a reunir leña y a hacer una hoguera para su sacrificio! (AF, 75)

Los padres no dudaron en impedir que Daniel se dedicara a las artes ni que sus hijas se casaran con el hombre deseado, sino con un miembro respetable de su propia comunidad judía, hecho que Sol destaca irónicamente en uno de sus parlamentos:

> SOL: [...] Para el matrimonio insistimos en balancear contrastes. A gordas ricas se les consiguen maridos bellos; a jovencitas paupérrimas se les hace salir de la sinagoga del brazo de viejos ricachones; ¡a los talentosos se les casa con imbéciles! ¡Nuestras familias utilizan el matrimonio para conseguir lo que haga falta, y se consigue pensando astutamente cada posibilidad! (AF, 55)

En consecuencia, tales matrimonios nacidos de la presión familiar impiden la felicidad de los personajes, que apenas se resignan a seguir viviendo.

También en *Animales feroces*, al igual que en *Mónica y el florentino*, hay un personaje que defiende los valores tradicionales de la familia, Benleví, y en este caso también del judaísmo, e insiste en la necesidad de cumplir con todos sus preceptos. A pesar de que la obra representa a una familia judía, no quiere decir que Isaac Chocrón centre su crítica en las familias de esta religión, sino que es extensible a la institución, cualquiera que sea su credo[32].

Veinticuatro años más tarde el autor vuelve a tratar el tema de la familia en *Clipper*, en esta ocasión de forma más sosegada, quizá porque los personajes son observados de manera retrospectiva por uno de sus miembros, cuando ya muchos de ellos han muerto. La obra se centra en la problemática de dos hombre, Tío Elías y Don Elías, que han sido abandonados por sus esposas y que comparten una misma casa en compañía de los hijos de ambos: José y Titonga, hijos de Tío Elías; Jacobo, Mercha y Saúl,

[32] Tal y como lo expresó el autor en un escrito que adjuntó al programa de mano de esta obra: «Me interesan más las relaciones entre los personajes que la trama de lo que sucede. En este sentido, me interesa incluir todas esas características que ayudarán a que estos sean percibidos más claramente. Por ejemplo, son judíos y son venezolanos porque su herencia familiar y nacional no puede omitirse; sólo así podrán ser entendidos.»

hijos de Don Elías. Ninguno de los hijos está a gusto con su familia, aunque su manera de enfrentarse a ella diverge. Mercha y Saúl son los que más acatan las normas, si bien es cierto que Saúl lo hace hipócritamente y sólo para sacar provecho de ello[33], mientras que Mercha no se rebela porque no se atreve. José, simplemente, ignora a la familia y sólo aparece en la casa para dormir o cuando no tiene nada mejor que hacer[34]. Los que ejercen un enfrentamiento directo son Titonga y Jacobo. La primera muestra su desavenencia abiertamente, pronuncia palabras duras e hirientes y sostiene que la casa es un «serpentario», parece que todos sus comportamientos están concebidos para evidenciar su rechazo: se tiñe el pelo de colores llamativos, mantiene relaciones con un chico no judío, trabaja en una empresa de alemanes, etc; pero su conducta es meramente estética. En cambio, Jacobo es el más rebelde de ellos, pues practica una desobediencia constante y tenaz, no tanto para enfrentarse a la familia como para encontrar algo que le atraiga y hacia donde poder dirigir su vida; lo que sucede es que todas sus iniciativas chocan frontalmente con los comportamientos que de él se esperan. El padre, consciente de ello, decide enviarlo a una academia militar en los Estados Unidos donde supone enderezarán sus inclinaciones. Pero el viaje de Jacobo, lejos de solucionar el problema, desencadenará otros que hasta entonces se habían contenido. Con este pretexto la situación familiar será sometida a análisis para arbitrar nuevas soluciones.

También en esta obra aparece el tema del sacrificio al que los padres someten a los hijos, tratado desde diferentes perspectivas. Una de ellas es la de los matrimonios concertados:

> JACOBO: Tú no pierdes la esperanza de que Titonga se interese por Albertico.
> TÍO ELÍAS: No es mal partido. Heredará la tienda.
> JACOBO: ¿Y eso qué? ¡Tío, ese hijo de doña Simi es un viejo gordinflón! Le lleva a Titonga más de quince años.
> TÍO ELÍAS: Eso no es ser viejo. Viejo soy yo.
> JACOBO: Tú no eres viejo. Tú eres una reliquia.
> [...]
> JACOBO: ¿Te parece necedad que me oponga a que quieras casar a tu única hija con ese mongólico analfabeto que se asoma por entre las faldas de su madre?
> TÍO ELÍAS: Yo no quiero casarla. Ni con él ni con nadie. Ella decide. (C, 108)

[33] «SAÚL: Uno complace para que lo complazcan. Ustedes nunca aprenderán. ¿Adivinen qué más conseguí, además del permiso para jugar béisbol?» (C, 93)

[34] «JOSÉ: Si vivo aquí es porque no tengo ninguna otra parte donde vivir.» (C, 87)



En esta pieza, frente a *Animales feroces*, el tema es tratado desde una postura más conciliadora pues no se llega a celebrar el matrimonio del que hablan los personajes. El otro hecho que hace referencia al sacrificio[35] es la decisión de Don Elías de enviar a Jacobo a estudiar a los Estados Unidos sin consultarlo antes con el interesado, lo que Jacobo reprocha a su padre directamente:

> JACOBO: No me preguntaste.
> DON ELÍAS: ¿Piensas que debería consultarte? ¿Debe un padre?
> JACOBO: (*Como un grito reprimido*) ¡Es mi vida!
> DON ELÍAS: ¡Qué vida ni que ocho cuartos! Tú aún no has vivido.
> JACOBO: Mayor razón para preguntarme.
> DON ELÍAS: Dios sabe que lo decidí por tu bien.
> JACOBO: O por el tuyo.
> DON ELÍAS: ¿Cuál bien mío?
> JACOBO: Sacrificarte. Como Abraham.
> DON ELÍAS: ¿Abraham qué?
> JACOBO: El de la Biblia. Llevó a su hijo al monte a sacrificarlo para sacrificarse él, para probarse él.
> DON ELÍAS: ¿Y por qué tengo yo, según tú, que probarme o sacrificarme? (C, 123)

Entre *Animales feroces* y *Clipper* hay una recurrencia de tema y motivos, pero el tratamiento es diferente. En la primera, el autor adopta una postura más dura y radical, su crítica a la institución familiar es destructiva, mientras que en la segunda la crítica se suaviza un poco y los motivos que en una fueron traumáticos e irrevocables en la otra son superados, aunque sea en parte. Don Elías, el patriarca defensor de las costumbres judías, termina resignándose a que sus hijos vivan, en cierta medida, conforme a sus propias inclinaciones. Aunque esto también viene motivado por el hecho de que los hijos se enfrentan a los padres, los personajes demuestran cierta valentía y decisión de encontrar su propia vida y no una reproducción de la de sus mayores.

Entre ambas obras Isaac Chocrón mostró en algunas otras una segunda posibilidad de familia que nada tiene que ver con la que se impone desde el nacimiento, se trata de lo que el autor denomina «familia elegida», que es la formada libremente. El autor ha definido en varias ocasiones este tipo de relaciones:

> Cuando uno nace, hereda una familia automática. Le dicen ésa es mamá y ése es papá. Y uno repite papá-papá-papá-mamá-mamá-mamá... hasta que lo

[35] Susana Rotker considera que el motivo del sacrificio está tan presente en Isaac Chocrón por ser éste un aspecto intrínseco al imaginario judío (cfr. 1991: 41-43).

aprende. Así como la hermana, la tía, el primo. Pero cuando se madura, se desecha esa familia automática. Esto no significa que se deje de quererla, sino que uno escoge su propia familia. Puede ser cualquier cosa: un perro, un gato, una mujer, un hombre. Pero la señal de la madurez, es precisamente esa: escoger su propia familia. (Vestrini, 1980:15)

Lo indispensable es que no se repitan los comportamientos de la «familia heredada», que es lo que sucedería si se opta por un matrimonio como los descritos en las dos obras antes citadas, ya que significaría repetir moldes. Isaac Chocrón ensaya su propuesta presentando varios ejemplos de familias elegidas. La primera pieza en la que aparece es *Okey*, donde Mina, Franco y Ángela deciden vivir juntos, pero la relación no resulta porque no fue una elección del todo natural ya que primaba el interés económico[36], por tanto termina por convertirse en una mera transacción, en un «negocio». En cambio, donde propone de forma clara y definida una alternativa a la familia heredada es en *La máxima felicidad*, ensaya de nuevo la fórmula del *mènage à trois* que justifica en los preliminares:

> Aunque la situación inicial de la cual parto podría resultar un poco escandalosa, confío en que la anécdota de este trío logrará aclarar mi creencia de que al crecer y madurar desechamos la familia heredada para escoger una nueva familia. Aunque en ambos núcleos está presente el amor, en el primero es un sentimiento automático y a veces obligatorio, mientras que el amor no consanguíneo da sin necesariamente recibir algo a cambio y debe mantenerse tan prensado como una cuerda floja, porque si pierde tensión desaparece el equilibrio. En otras palabras, la relación con la familia heredada es inevitable y natural; la relación con la familia que uno escoge es revocable y llena de tensiones. (MF, 7)

En la obra se escenifica la vida de tres personajes, Pablo, Perla y Leo, que, por diferentes razones y en distintos momentos, se han unido para compartir sus vidas. Lo que destaca entre los miembros es la diferencia: diversidad de edades, de extracción social, de cultura, de aficiones, etc, y es precisamente esa disparidad la que los complementa, unida al respeto entre ellos. Pablo es el mayor y, además, el que intelectualiza esta relación y la defiende: «Porque la mezcla de nuestras edades, de nuestros sexos, de nuestras diversas experiencias, produce la máxima felicidad» (MF, 203). A lo largo de la obra menciona las ventajas del vínculo que mantienen, del

[36] Mina y Franco viven en una miserable habitación de azotea cuando llega Ángela para que Mina le confeccione unos trajes. Ángela tiene mucho dinero, pero está sola, así que Mina le propone que ella y Franco se trasladen a su casa y vivan todos juntos de su dinero.



mismo modo que critica a la «familia automática» con duras palabras[37]. Los personajes sostienen discusiones y enfrentamientos, pero nunca están cargados de acritud, más bien parecen ejercicios sanos que utilizan para definir quién es cada uno, para no olvidar su singularidad, en la conciencia de que el conocimiento de la propia diversidad es lo que propicia el mantenimiento de un vínculo satisfactorio[38]. No como el matrimonio, en el que se continúa por inercia: «Como cualquier matrimonio. Son gente que viven juntos porque se acostumbraron. El matrimonio aún funciona porque la costumbre lo petrifica» (MF, 177). En cambio, ellos son conscientes de que en cualquier momento pueden marcharse, sus lazos no tienen por qué ser permanentes[39].

La propuesta de esta obra es claramente a favor de la «familia elegida» formada por tres personas como fórmula perfecta:

> PABLO: A lo mejor, pero seré un chiflado convencido de que tres es un número perfecto. Tres es la armonía perfecta. Por los siglos de los siglos la pareja ha sido un equilibrio erróneo. Surgió para imitar torpemente la aparente dualidad del universo. ¡Aparente! ¡Día y noche, frío y calor, blanco y negro! ¡Pero más rico que estos tres pares es cuando existe una situación intermedia entre los dos, cuando entre el frío y el calor hay también un clima templado, cuando entre blanco y negro hay gris, cuando entre día y noche hay crepúsculo. Entonces tenemos tres factores que juegan entre sí, que producen mayores tensiones, que ofrecen mayores posibilidades de variedad. (MF, 194)

[37] «PABLO: [...] Ya no serás la única sino parte de eso que llaman familia. La gente que nos fue legada automáticamente. Los animales no tienen familia. Echan sus crías al mundo y verídicamente los echan. No tienen familia y no tienen noticias, de esa gente que quiere ser noticia, de hermanos, primos, tíos. ¡Ah, las tías! ¡Siempre recomendando!
PERLA: Tú conoces a Leo.
PABLO: Tenía una que insistía en que yo hiciera deportes, que fuera como mi hermano: ¡grande, fuerte, campeón!
PERLA: Da la vuelta a la manzana y regresa.
PABLO: Yo prefería leer. Me gustaba más leer que hacer deportes. Y ella, pérfidamente, malévolamente, convencía a mis padres para que en Nochebuena o en cumpleaños me regalaran guantes de boxeo, bates de béisbol, máscaras de esgrima, todas esas armas deportivas que yo no quería. Ella misma me traía de regalo esas armas, esos implementos, y me pasaba la mano por el pelo y me ensuciaba una mejilla con la saliva de su beso. ¡Qué desgraciada! ¡Qué hija de puta!» (MF, 179-180)

[38] Tema del que también se hace eco Gleider Hernández: «En todas las culturas, la familia ha jugado un papel decisivo para organizar el núcleo de comunidad que han decidido establecer. Ha representado el asiento y fundamento de las relaciones interpersonales, unidas por los lazos de sangre. La proposición de Chocrón es diferente en *La máxima felicidad*, lo que vincula a estos seres es una decisión libre de llevar una vida donde la clave es el respeto mutuo. No existe ninguna clase de obligaciones, la puerta siempre está abierta para el que considere que fuera de casa puede encontrar lo que busca.» (1979:121)

[39] «LEO: Te digo lo que me dijiste antes: la puerta está abierta.
PERLA: Lo sé.
PABLO: Y tienes la llave para regresar.» (MF, 208)

A pesar de esta ferviente defensa, el modelo del trío no volverá a repetirse. Tanto *Okey* como *La máxima felicidad* son los primeros ensayos en los que aparece la propuesta de ruptura de las normas tradicionales y la búsqueda de nuevas pautas y modelos acordes con las necesidades y preferencias del ser humano. Pudiera pensarse que Isaac Chocrón creyó que debía dar una solución, pero sus siguientes obras vienen a confirmar que se percató de que no hay una regla exacta, sino que cada persona encuentra su propio patrón. Cinco años después de *La máxima felicidad* volvió a tratar el tema en *Mesopotamia* y a partir de este momento –excepto en *Clipper*– la familia elegida, de una forma u otra, se hallará siempre presente.

De *Mesopotamia* dice su autor que «afina un poco más las diferencias que encuentro entre 'la familia heredada' y 'la familia elegida'» (MSP, 8). Ahora son cinco los personajes –Juan, Lucas, Marcos, Mateo y Hugo– quienes han decidido convivir juntos en una misma casa. Tienen una asistenta, Doña Trini, que está plenamente adaptada a la familia. La llegada de Ismael, amigo de Hugo, es el pretexto para que estos personajes reflexionen sobre su modo de vida. Ismael no termina de comprender qué es lo que les ha unido en esa extraña forma de convivencia, alejados del mundo exterior, viviendo en «este paraíso terrenal». Aunque ya anteriormente Hugo la había definido:

> HUGO: [...] Vine aquí harto de decepciones o cansado de competir. Aterricé no queriendo seguir más. Sólo quería serenidad, tranquilidad, comodidad, algo como esta tarde de domingo que presagió la lluvia y ha terminado por traernos la oscuridad de cada domingo por la tarde. No prometí nada. Nada me exigieron. Se me asignaron responsabilidades. Las he cumplido. Estoy contento aquí, pero hubiera sido feliz de haber logrado olvidar todo ese pasado, de haber logrado conformarme con la desgracia de saber que el único futuro que tengo por delante es esperar la muerte. (MSP, 264-265)

Hablan a menudo de que su vida es un apostolado, de la necesidad de adquirir compromisos y cumplirlos. Es una obra muy hermética, en la que el autor invita a cada persona a elegir su propio camino, sin dejarse llevar por las circunstancias ni admitir más compromisos que aquéllos con los que esté de acuerdo. Todos los personajes de la obra están esperando con cierta resignación que les llegue la muerte sin agarrarse a la vida con énfasis, como lo hace Ismael, porque ellos ya han encontrado su propio camino. Ismael, por el contrario, sigue buscándolo, de ahí que aún se debata entre el supuesto resplandor que le ofrece el exterior y la sobriedad que reina en la casa donde ha sido invitado. Pero al terminar la obra, por la nota que llevaba en la cartera, se deduce que Ismael comprende al fin que ese espacio es una



representación de «Mesopotamia. Región entre dos ríos» (MSP, 273), lugar que andaba buscando[40].

Creo que esta pieza de madurez es la que de forma más explícita muestra la concepción que Isaac Chocrón tiene de la vida como camino de aprendizaje; en ella parece haber encontrado la fórmula que durante toda su producción venía ensayando. Una concepción que deja entrever cierta influencia de Teresa de Jesús, muy admirada por el escritor venezolano. Esta obra patentiza, en efecto, la asimilación de la «familia carnal» frente a la «familia espiritual» de la que habla Teresa de Ávila. Los conceptos son esencialmente idénticos, aunque la forma de llevar a cabo la idea sea distinta[41]. En ambos criterios se percibe el abandono de todo lo superfluo y anecdótico para centrarse sólo en lo transcendental, llámese Dios, ideología o vivir según las propias convicciones.

Otro hecho que debe destacarse, y que viene a confirmar lo ya expuesto, es que en las obras anteriores la relación entre los integrantes de la familia elegida implicaba el intercambio de relaciones sexuales, pero, a partir de *Mesopotamia,* el autor «afina», como él mismo dice en los preliminares, y amplía la concepción ya latente en *La máxima felicidad*, hecho destacado por Gleider Hernández:

> La búsqueda de Pablo no se dirige a un ejercicio perverso de la sensualidad, ni siquiera de la sexualidad, e incluso nos atreveríamos a afirmar, ni de la homosexualidad pura. Se encamina preferentemente a un entendimiento humano, libertad, respeto y compromiso. En el fondo, trata de conseguir lo que todo ser humano inteligente, culto, consciente, justo y bueno busca para su propia felicidad y para la de todos los otros que conviven con él. (1979:123)

En las obras posteriores, *Simón*, *Solimán el Magnífico*, *Escrito y sellado* y *I reyes I*, los personajes han sabido rodearse de una familia elegida con el propósito de compartir sus diferencias y afinidades. Es una elección, un modo de vida revocable cuando cualquiera de sus miembros lo decida. En algún momento vuelve a aparecer la familia heredada y con ella los problemas: envidias, luchas por herencias, enfrentamientos, pero en tales casos la

[40] «HUGO: En la cartera tenía este papel con algo escrito a máquina.
[...]
HUGO: Sorbo mi té y leo. (*Pausa*) Dice así: 'Mesopotamia. Región entre dos ríos. Región de Asia entre el Eufrates y el Tigris. El Tigris no sirve para irrigación. El Eufrates irriga la agricultura' (*Sorbe té*). Una raya y sigue: 'Garrik cuenta del poder de la voz de George Whitefield, que podía hacer reír o llorar a los hombres pronunciando la palabra Mesopotamia'. (*Sorbe té*) Otra raya y sigue: 'Una vieja le dijo a su cura que encontraba gran apoyo en la cómoda palabra Mesopotamia'.» (MSP, 272-273)

[41] Además de la diferencia cronológica, hay que mencionar que Isaac Chocrón no está impregnado de la carga religiosa de santa Teresa.

influencia de las desavenencias familiares no afectan en mucho a los personajes, pues ellos ya han optado por la amistad y la familia que a través de ella han constituido. Así, David, personaje de *I reyes I*, cuando sabe que va a morir llama a su familia elegida y brinda con ellos para despedirse, sin tener en cuenta a sus hijos ni ex mujer, sólo a los que le han brindado su amistad durante mucho tiempo:

> DAVID: Hay que evitar el drama. No se hable más de lo evidente. ¡Josa, trae champaña! Sí, champaña dije. No me pongas tu cara de alocado. Vamos a brindar con champaña, como se estila en toda gran ocasión. Tú también brindarás, Josa, tú y Sara. Corre, búscala, y vengan con botella y copas. ¡A brindar con mi familia elegida, la única que me queda! (IRI, 42)

Isaac Chocrón considera que una de las características de la evolución del individuo es saber despojarse de ciertos vínculos que la sociedad intenta imponer. De sus obras se desprende la idea de que la madurez es saber elegir qué es lo que se desea hacer y con quién. Esto implica sacrificios y asumir responsabilidades mucho más firmes que las de la familia heredada, pues en ésta simplemente hay que dejarse llevar, mientras que en la amistad supone un esfuerzo para mantenerla. Este esfuerzo y la seguridad de que se actúa según los deseos conlleva a una cierta felicidad o, al menos, a la tranquilidad de saber vivir sólo con lo imprescindible.

## UN MODO DE AFRONTAR VENEZUELA

A Isaac Chocrón se le achacó durante algún tiempo, sobre todo en los inicios de su producción, no tomar una posición clara y definida frente a la realidad venezolana y los problemas concretos que en el país se estaban dando. Este reproche se advierte en las siguientes palabras de Leonardo Azparren:

> El resultado alcanzado por Isaac Chocrón en su intento de abarcar la totalidad es la presencia de problemas desprovistos de materialidad, problemas que no llegan a sentirse, porque están ubicados en ninguna parte. Él mismo nos lo dice al comienzo de su pieza: quiere 'causar una imprecisión inicial de lejanía antiséptica, de desierto lunar' [en los preliminares de *Asia y el lejano Oriente*]. Su teatro es muy limpio, hasta hermoso por la frescura que tienen sus personajes, pero nos recuerda a Max Frish, que termina haciendo planteamientos inoperantes que no justifican tan buen uso de los elementos teatrales. (1967:23)

Aseveraciones similares fueron expuestas con cierta frecuencia y el autor quedó estigmatizado como un escritor burgués –en el sentido más



peyorativo del término– que escribe sin profundidad, aunque con un esmerado estilo. Esta concepción permanece en algún sector de la crítica, un ejemplo de ello es el siguiente comentario de Rodolfo Santana:

> Chocrón [...] es autor de *Mónica y el florentino*, *Una mínima incandescencia*, *Animales feroces*, *Asia y el lejano Oriente*, *La revolución*, *Mesopotamia*, *Clipper*, obras dotadas de sólida estructura dramática, lenguaje preciso, ágil, y cuyas temáticas enfocan mundos familiares, esferas interiores del deseo y el quehacer cotidiano, los comportamientos triviales, angustiosos de nuestra burguesía. (VV.AA., 1988[a]:232)

La idea de la inutilidad de la dramaturgia chocroniana porque se centra sólo en los temas «triviales» que preocupan en exclusiva a la burguesía puede explicarse si se tiene en cuenta que sus primeras obras se representaron a inicios de la década del sesenta, años en los que toda Hispanoamérica vivía una efervescencia política muy acusada. Fue una época de revoluciones, en que la izquierda política intentaba ganar un espacio y reinaba el sentimiento generalizado de que la gente de letras –y de otros campos artísticos– debía comprometerse en la lucha.

Aparte de este prejuicio, es necesario recordar que desde los primeros años del presente siglo un gran número de escritores hispanoamericanos estaba enfrascado en la tarea de descifrar qué era ser hispanoamericano[42], así como en delimitar la esencia de sus respectivos países. Venezuela ha sido uno de los países más tratados como sujeto de ficción[43]; desde principios de siglo han ido apareciendo textos en los que la colonización, la guerra de la independencia, las luchas caudillescas, el petróleo y en definitiva la búsqueda de la identidad[44] han sido temas centrales. Esta tendencia se agudizó en la década del sesenta debido a las alteraciones sufridas por el país[45] en esos años y a la candente realidad política[46].

---

[42] Cfr. Imaz, J. L. de (1984); Ainsa, F. (1986) y (1992); Yurkievich, S. (1986); Rovira, J. C. (ed.) (1992).

[43] Cfr. Miranda, J. E. (1972); González Estephan, B. (1989) y (1990); Rama, A. (1990); Lasarte Valcárcel, J. (1992); y VV.AA. (1992).

[44] Dentro de esta línea se encuadran muchas de las obras de Manuel Díaz Rodríguez, Rufino Blanco Fombona y José Rafael Pocaterra. Quizá el autor de esta etapa que mayor incidencia haya hecho sobre el tema nacional sea Rómulo Gallegos. Un gran número de narradores de las siguientes generaciones continúa esta línea temática, por ejemplo: *Las lanzas coloradas* (1931) y *El camino de El Dorado* (1947) de Uslar Pietri, *País portátil* (1968) de Adriano González León, *La muerte de Honorio* (1963) y *Cuando quiero llorar no lloro* (1971) de Miguel Otero Silva, *Los viajeros de indias* (1961) y *La huella perenne* (1969) de Francisco Herrera Luque, por citar algunos.

[45] Cambio brusco de economía agrícola a economía petrolera, crecimiento desmesurado de la población, crecimiento de las ciudades y despoblación del campo, guerrilla, etc. Cfr. Morón (1979); VV.AA. (1992[b]); Márquez Montes, C. (1996:75-81).

[46] Pues la tan deseada democracia –instaurada en 1958– no satisface a los venezolanos y hay revueltas e intentos golpistas, por lo que el gobierno toma fuertes medidas de seguridad para aplacar la guerrilla por miedo a que se produzca una revolución similar a la cubana. Cfr. Morón (1979:253 y ss) y VV.AA. (1992[b]:181-196).

En lo referente a la dramaturgia, se puede afirmar que la mayoría de las piezas estrenadas en el momento están centradas en el análisis y representación de acontecimientos nacionales. Así, las obras de César Rengifo pueden ser utilizadas para hacer un recorrido por los momentos más importantes de la historia venezolana[47] (cfr. Suárez Radillo, 1972ª; Azparren G., 1978); el teatro de José Ignacio Cabrujas, en un intento de explicar el país, hace lúcidos análisis de la realidad en obras como *Juan Francisco de León* (1959), *El extraño viaje de Simón el Malo* (1961) o *En nombre del rey* (1963). Román Chalbaud es otro de los dramaturgos que materializa al país en *Sagrado y obsceno* (1961), *La quema de Judas* (1964) o *Los ángeles terribles* (1967), a través de la exhibición de los barrios marginales de Caracas; del mismo modo, Gilberto Pinto incide en la marginalidad, a la que une la lucha de clases en un intento de dar soluciones desde un posicionamiento ideológico-político en *El hombre de la rata* (1963) o *La noche moribunda* (1966); en esta misma línea se halla Rodolfo Santana, quien indaga el entorno social con una visión muy politizada desde *Tiránicus* (1964), *La muerte de Alfredo Gris* (1963), *El sitio* (1967), *Las camas* (1967) y *Los criminales* (1969).

En este contexto Isaac Chocrón estrena *Mónica y el florentino* (1959), *Amoroso o una mínima incandescencia* (1961), *El quinto infierno* (1961), *Animales feroces* (1963), *Asia y el lejano Oriente* (1966), *Tric-Trac* (1967) y *Okey* (1969). Ninguna de ellas muestra una filiación localista tan obvia como las obras de los autores antes citados, pero ello no es óbice para que de su lectura se pueda colegir una noción clara de lo que el autor opina sobre Venezuela. De hecho, *El quinto infierno* y *Asia y el lejano Oriente* tienen como tema central al país y los cambios que en él se estaban produciendo (Cfr. Márquez Montes, 1996:75 y ss.). Sin embargo, Isaac Chocrón no toma un posicionamiento político, se limita al análisis y exposición de la problemática que en esos momentos está aflorando.

El autor ha mencionado en varias ocasiones el rechazo que una parte de la crítica y de la intelectualidad manifestó hacia su obra, pero afirma que en ningún momento le afectó hasta el punto de alterar el rumbo de su creación[48]. Considera que su labor es escribir y nunca ha militado en ningún colectivo, a pesar de pertenecer a varias minorías –zurdo, escritor, judío y

[47] En obras como *Lo que dejó la tempestad* (1957), *Los hombres de los cantos amargos* (1959), *Muros en la madrugada* (1960), *La fiesta de los moribundos* (1966) o *La esquina del miedo* (1969), entre otras.

[48] «siempre tuve y tengo seguridad en lo que hago, lo que puedan decir de mí negativo, que lo han dicho muchas veces, no me afecta hasta el punto de poner a tambalear mis creencias sino que, al contrario, siento indiferencia [...]. Y aunque dijeran de mí que era un burgués, que no escribía sobre Venezuela, que no tenía nada que ver con esto [...] al público le gustaban las cosas que hacía.» (Entrevista, 239)



homosexual, según afirma él mismo[49]–, para salvaguardar su opción por la literatura. Afirma que el teatro –y el arte en general– no puede estar al servicio de nada ni nadie, pues «en la medida que lo está, deja de ser teatro. Sin duda, todo creador tiene una idea política, pero lo expresa a través de su propia obra, sin hacer plataforma política.» (Vestrini, 1969: 27)

Y es, precisamente, desde esta óptica desde la que debe entenderse su producción. Es imposible, o al menos no recomendable, considerar la creación de forma inmanentista, sino como proyección de una visión particular de la realidad, y, en este sentido, la obra de Isaac Chocrón refleja su peculiar concepción de Venezuela[50] sin estar supeditada a una ideología política concreta. En un principio fue una necesidad personal, Isaac Chocrón salió del país a los quince años y no volvió hasta los veinticinco. Durante esos diez años vivió en Estados Unidos, donde realizó sus estudios de enseñanza media y se licenció en economía, y al regreso se encontró totalmente desubicado. Así, *El quinto infierno* junto a *Animales feroces*[51] y *Asia y el lejano Oriente* son una indagación y análisis de la condición del hombre en medio del desbarajuste.

*El quinto infierno* puede considerarse como ejercicio de reencuentro, el tema se acerca mucho a la experiencia personal del propio autor aunque haya invertido los acontecimientos en la ficción. En ella escenifica la impresión que Venezuela ha causado en Betsy, norteamericana que vivió diez años acá y que ha vuelto a su pueblo natal –Bordentown, New Jersey– con la intención de escribir un libro que recoja las «observaciones, deducciones y sugestiones» (Q, 95) que ella experimentó. La obsesión de la protagonista está centrada en la incomprensión de cómo un país con uno de los subsuelos más ricos del mundo y grandes extensiones para cultivar no hace nada para explotar esas riquezas, de ahí que el título de la pieza sea *El quinto infierno*, cuyo significado se desvela en el texto mismo: «'Tristes fuimos bajo el sol que el aire dulce alegra'. Suspiran y gimen por no haber aprovechado en vida todo lo que les rodeaba. Prefirieron la ira, la cólera, la furia, y en el quinto infierno balbucen continuamente su fútil tristeza» (Q, 93). Y más adelante hace una comparación entre Caracas y el quinto infierno de Dante para perfilar aún más esta idea: «Torres y más torres, como en la ciudad de Dante, aquélla que se encuentra al borde del quinto infierno. Y su gente se pasa la vida subiéndolas y bajándolas, rápidamente,

[49] «zurdo, judío y escritor y llego a Bordentown y descubro que soy homosexual. Lo único que me faltó fue ser negro, porque entonces hubiera sido un *poker* en Nueva York.» (Entrevista, 238)

[50] Susana Rotker menciona el posicionamiento de Isaac Chocrón sobre Venezuela, pero dice que «el país es un enigma a analizar desde la torre de un observatorio.» (1991:51)

[51] Aunque en *Animales feroces* se dan, además, otros condicionantes que han sido tratados en epígrafes anteriores.

comprándolas y vendiéndolas, controlados por un frenético afán de poseer, amasar y, por sobre todo, de lucir.» (Q, 93)

Isaac Chocrón hace una crítica objetiva de la vida venezolana[52], presenta un país en el que siempre se está pensando en el futuro, sin hacer nada por el presente que a fin de cuentas será lo único que produzca el futuro deseado, «es el país de hoy, de ahora» (Q, 88). Critica la negligencia y el hecho de que sus habitantes estén inmersos en el mero mercantilismo, en la obsesión por amasar riquezas rápidas y mostrar que se poseen, hasta el punto de denominar a todo el país como «un rico podrido en su propio dinero.» (Q, 97)

Esta misma imagen de mercantilismo hueco es la que lleva a la hipérbole en *Asia y el lejano Oriente*, pieza en la que presenta a un país que prepara la venta de su soberanía a un consorcio extranjero. La obra está dividida en dos partes, en la primera hace un recorrido por varias de las capas sociales y muestra a través de ligeras pinceladas cuál es su forma de vida; y en la segunda, se centra en el tema principal de la pieza, la venta. En el desarrollo de la trama se observa con consternación la postura que adoptan la clase política y la intelectual, sobre todo ésta última, pues en lugar de analizar y emitir una opinión sobre los acontecimientos se entrega a elegir los adjetivos adecuados para la redacción de un manifiesto que repite las ventajas de la venta:

> PEPE: ¿Me permite agregar un adjetivo?
> MATI: Los adjetivos nunca sobran.
> PEPE: Imperecedera.
> MATI: ¿Dónde?
> PEPE: Imperecedera... originalidad.
> MATI: De acuerdo.
> TITÍ: Linda palabra, don Pepe, y muy distinguida. (ALO, 75)

Del mismo modo, los periodistas emplean idénticos términos ampulosos y huecos de intelectuales y políticos, sin examinar su contenido. La clase popular es la que queda mejor parada, puesto que ella no cree en los discursos de nadie, como lo prueba el siguiente diálogo entre unos viandantes tras oír al presidente:

[52] Aunque haya evitado referencias muy directas, como muy bien indica Gleider Hernández: «El propósito evidente de esta pieza [*El quinto infierno*] es hablar de Venezuela, pero en un lenguaje pulido, universal, evitando a toda costa las referencias directas, y empleando la acción fuera del país y en un personaje con lazos no directos con la realidad descrita, para que la objetividad adquiera rasgos más universales y su crítica sea más eficaz. Porque, en el fondo, el destino de los seres individuales decide la suerte de la nación que forman.» (1979:96)



> PRECIOSA: ¿A qué te suena lo que dice?
> MATI: A nada. Siempre habla igual.
> TITÍ: Yo no entiendo lo que dice.
> RUDI: No importa; lo que él quiere es que quedemos impresionados con lo que dice. (ALO, 69)

Sólo esperan el cheque que les corresponde tras la venta para comprar lo que ahora no pueden permitirse. Hay algunos personajes a los que incluso les trae sin cuidado: «A los dos juntos nos va bastante bien. ¿Para qué necesitamos liarnos con todo el país?» (ALO, 38). Mientras que la burguesía sólo desea que sus propiedades no entren en el lote: «Esta casa es mía. Este terreno es mío. La venta no incluye propiedades personales, ¿no es así, querido?» (ALO, 29).

La pieza está dominada por un ambiente de compra-venta desmesurado, todos venden y compran continuamente, la escena cuarta es un claro ejemplo: se apilan vendedores de radios, paños para limpiar el coche, anteojos, contrasépticos, estampitas y rifas de todo tipo, «Míralos. ¡Todos vendiendo de todo!» (ALO, 43). Hasta tal punto que la operación de venta del país se realiza y todos los habitantes hacen cola dócilmente para recibir el cheque que les corresponde.

En la mayoría de las obras de Isaac Chocrón cada vez que los personajes hacen alusión a su entorno, aparece la continua compra–venta[53] y la sensación de que no pasa nada a su alrededor, de que nadie hace nada para que se produzca un cambio, ni siquiera se analiza la razón del continuo ir y venir con el sólo propósito de que las propiedades pasen de una mano a otra. Son habituales frases como: «quiero comprar un marido que me compre un sofá suave» (T, 116); «¡Ay, Eloy, vivimos en un mundo lleno de partes y porcentajes!» (R, 115)

Todo se puede comprar o vender, incluso las personas, tal y como sucede en *Okey*, pieza en la que dos mujeres comparten su vida con Franco, y cuando una de ellas, Mina, considera que no puede continuar viviendo con ellos le propone a Ángela venderle la exclusiva del chico. Ante la sorpresa de Ángela, Mina le dice:

> Se hace todos los días por todas partes y con todo tipo de gente. La compra-venta es la ocupación actual y todo lo que nos rodea es un gran mercado. Aquí el valor, siempre, es material. ¡El valor material! ¿O es que se cree acaso todavía en algún otro tipo de valor? (MF, 81)

Unido a éste, otro motivo recurrente es la negligencia y el sentimiento de que nada sucede, la frase más repetida es «Aquí no pasa nada [...]

[53] Sobre esta cuestión cfr. Azparren (1978:120) y Hernández, G. (1979:115-116).

formamos un acontecimiento en un lugar donde ya no ocurre ningún verdadero acontecimiento» (R, 118); «Ese es otro problema de este país: nada importa...» (AC, 193)

En este mismo sentido de que nada cambia a pesar del desmesurado movimiento se puede insertar *La revolución*; el autor confiesa que quiso plantear en esta obra una reflexión sobre la revolución en un entorno que estaba dominado por la fiebre de las revoluciones[54], presenta en ella a dos homosexuales de edad madura que durante años se han dedicado al mundo del espectáculo. Entre ellos se crea una disputa porque Eloy ha ocultado siempre su condición de homosexual y Gabriel se lo reprocha. El autor trata de que el público afronte su propia condición de ser humano, con todos sus condicionantes y que se enfrente a la sociedad sin tapujos. Es una apuesta por la revolución integral, sin limitarse a engrosar un grupo acatando sin más sus patrones de conducta y su retórica. No puede asumirse la responsabilidad de una nueva sociedad sin la de la propia persona como ente individual, autónomo y racional.

Repite este mismo motivo, aunque desde otra perspectiva, en *Simón*, donde presenta la etapa que vivió Bolívar en París, tras la muerte de su esposa María Teresa. La elección del momento no es gratuita, pues en ella se asiste a la gestación del héroe, quien para asumir la responsabilidad de luchar por la emancipación de su país tuvo que conciliarse antes con su propia vida. Para ello contó con la ayuda de su maestro Simón Rodríguez, quien en un momento de la obra le dice «Entonces, vive. Cólmate de experiencias y ve descartando aquéllas que una vez probadas, no te sigan interesando. Gradualmente irás perfilando tu... pues, tu perfil. Casi por eliminatoria, encontrarás... pues, encontrarás algo.» (S, 24)

Cuando el maestro comprueba que su alumno ha superado la tristeza y está preparado para asumir de nuevo su vida, mantiene el siguiente diálogo:

> BOLÍVAR: Usted cree en mí, pero ¿qué hago yo para creer en mí?
> RODRÍGUEZ: Levantarte mañana de esa cama, darte un buen baño porque ya hiedes un poquito, engalanarte como buen joven millonario sudamericano, ponerte tu sombrero 'Bolívar' y salir al mundo.
> BOLÍVAR: ¿A qué?
> RODRÍGUEZ: A reclamar tu parte. Todos tenemos derecho a reclamar nuestra parte del mundo. Para eso nacimos. (S, 36)

[54] «Era la época de la revolución cubana y otras aquí y allá. Yo pensé, como dice el personaje, que antes de hacer la revolución afuera y estar marchando hay que hacer la de uno, y no veía que los revolucionarios hubieran hecho la suya.» (Entrevista, 243)



Isaac Chocrón ha querido mostrar no al héroe, a la figura totémica, sino a una persona que asume el compromiso de su vida, que en este caso le condujo a emprender la emancipación de su país.

Estos mismos temas los ha tocado Isaac Chocrón en la narrativa. Así como también el sentimiento de que nada cambia, de que nada sucede, principalmente en *50 vacas gordas* y *Se ruega no tocar la carne por razones de higiene*. Quizá la que mejor refleja esta cuestión sea *50 vacas gordas*, pues en ella Isaac Chocrón presenta a una mujer cincuentona que hace un repaso a su vida, la cual ha ido paralela al boom petrolero venezolano. Analiza de forma pormenorizada este período y la actuación de cada uno de los gobernantes. Destaca, sobre todo, la dura crítica a los presidentes que han permitido el expolio de Venezuela, las grandes corrupciones a todos los niveles y el enriquecimiento gracias a las arcas del Estado, cargadas de las ganancias provenientes del petróleo:

> Todo quien trabajara en el Gobierno debía robar para asegurarse un futuro cuando dejara o lo despidieran del puesto, y todo quien no trabajara en el Gobierno debía conocer a algún funcionario para artimañar un contrato o conseguir algún dinero que fuese del Estado. Venezuela era entonces como una gran ternera asándose, rodeada de trece millones de personas, cuchillo, navaja o aun cortaplumas en mano, deseosos y dispuestos a arrancar un pedazo o al menos un mordisco de la res que tenían enfrente. (*50 vacas gordas*, 44-45)

Fragmentos tan duros como éste abundan en toda la novela y reaparecen en *Se ruega no tocar la carne por razones de higiene*, donde vuelve también sobre una cuestión que ya había citado en *El quinto infierno* –«un país que tiene una ciudad que lo domina» (Q, 93)– para mostrar el desconocimiento que los habitantes de Caracas tienen de su país y el abismo existente entre la capital y las demás regiones.

El motivo de la compra–venta es tratado de forma más evidente en *Pájaro de mar por tierra*, cuyo protagonista sólo se siente un objeto que pasa de mano en mano, y que llegó a ser vendido por el hombre con el que vivía. Ideas similares han sido recogidas también en sus artículos de prensa, en los que, además, dedica especial atención a proponer soluciones e ideas para el desarrollo de un teatro con identidad nacional[55]. Las mismas que ha inten-

[55] «Para que el teatro pueda incorporarse a la vida nacional y por consiguiente expresarla, es necesario que reciba una ayuda oficial debidamente organizada. Tal organización debe cubrir simultáneamente los requisitos más perentorios, tanto del sector profesional como del nivel estudiantil o pedagógico. Concretamente, un eficaz impulso al teatro debe comprender cuatro realizaciones inmediatas: la habilitación de salas, tanto en la capital como en las principales ciudades del interior;

tado llevar a la práctica como promotor. Desde El Nuevo Grupo fomentó y apoyó la dramaturgia venezolana montando obras de los nuevos autores y dando cabida a los jóvenes en todos los campos del teatro, con el fin de promover su profesionalización. Fue el principal instigador en la creación de la Compañía Nacional de Teatro, que presidió en dos períodos; destaca también la labor de producción durante su etapa de presidente de la Fundación Teresa Carreño. A ello debe añadirse su interés por dar a conocer la nueva dramaturgia de otros países, impartiendo conferencias sobre las nuevas propuestas así como traduciendo obras del inglés; menciono especialmente las traducciones de las piezas de la generación de los «jóvenes airados» ingleses, que comenzó en 1959, así como sus trabajos de crítica teatral[56]. Queda patente, de este modo, la presencia de Venezuela y su problemática en la obra de Isaac Chocrón, así como su interés por hacer aportaciones desde la creación[57] y a través de sus artículos de opinión en prensa.

Si escribir es un modo de interpretar, el autor ha llevado a cabo una selección personal de la realidad que lo circunda, que es, a fin de cuentas, muestra de su peculiar modo de aprehenderla[58]. Se puede decir que su

el establecimiento de una Compañía Nacional de Teatro; la reestructuración y ampliación de la ya existente Escuela Nacional de Teatro, y la importación de un cierto número de profesionales que colaboren en las dos anteriores empresas, así como la exportación de jóvenes becarios que se comprometan a prestar servicio una vez concluidos sus estudios [...]. Si los gobernantes responsables de la cultura del país no emprenden un plan visionario con el teatro y prefieren limitarse a la acostumbrada distribución mensual de dádivas y favores, estarán refinando la rudimentaria trampa en que hoy día se encuentra acorralada esta expresión artística. La trampa, créanlo ellos o no, irá mermando cuanto puedan hacer en otros sentidos por la búsqueda de una nueva conciencia nacional. Si realmente queremos ahora profundizar esta aspiración, debe tomarse en cuenta, con sobriedad y responsabilidad, el desarrollo de nuestro movimiento teatral» (*El Nacional*, 22-03-1964, suplemento, p. 4). Ideas similares a ésta y propuestas para la creacion de un teatro nacional han sido expuestas continuamente por Isaac Chocrón, tanto en artículos (cfr. «¿Vivirá el teatro en Venezuela?», *El Nacional*, 15-03-1964, suplemento, p. 4; «La trascendencia social del teatro», *El Nacional*, 12-04-1964, suplemento, p. 4; «La salida del callejón», *El Nacional*, 26-04-1964, suplemento, p. 4, etc) como en las entrevistas, entre ellas cfr.: *El Nacional*, «Venezuela se sentirá tan orgullosa de su teatro como de sus autopistas» (entrevista), *El Nacional*, 16-06-1967, p. C-14; Vestrini, Miyó, «En el teatro se trunca todo esfuerzo de continuismo por falta de recursos» (entrevista), *El Nacional*, 09-11-1967, p. C-10; Vestrini, Miyó, «Lo que hace a un pueblo grande y digno es su herencia cultural y no sus autopistas» (entrevista), *El Nacional*, 06-01-1969, pp. B-13-14; Moreno, Edgard A., «Piden teatro venezolano ¿por qué no lo hacen?» (entrevista), *El Nacional*, 28-02-1971 (suplemento cultural); *El Universal*, «El teatro es nuestra expresión artística de mayor vitalidad» (entrevista), *El Nacional*, 16-08-1979, p. C-26.

[56] De lo que se hace eco Rubén Monasterios y lo alaba en el artículo «Las dos posibilidades del dramaturgo» (1968).

[57] «Poco a poco me impliqué en responsabilidades cívicas, porque ser profesor en la universidad o ser director de la Compañía Nacional o ahora ser director del Teresa Carreño, lo hago por una obligación cívica. Pienso que todos tenemos que ayudar en algo.» (Entrevista, 239)

[58] Tal y como menciona Susana Castillo: «No hay en Chocrón una necesidad de hurgar las raíces indígenas o de buscar en la evolución histórica las razones para el presente caos. Se sitúa aquí y ahora –como parte misma del proceso que trata de descifrar– mirando escrutadoramente su realidad circundante.» (1980:113)



postura y su visión es abarcadora, más que centrarse en un problema o acontecimiento concreto ha optado por un análisis generalizado de toda la sociedad marcada por el boom económico que ha generado desarraigo, alienación, un mercantilismo desmesurado y falta de horizonte vital. Los personajes supeditan su existencia a que suceda algo que venga a cambiarlos o que despierte su interés para dedicarse de pleno a ello.

A menudo se identifica el acontecer nacional con las páginas de un periódico. En *Asia y el lejano Oriente* el coro informa que la historia del imaginario país, que no es otro que Venezuela, será contada como se revisa un periódico: «La historia, por favor/Conociendo lo elemental/Revisemos como a un periódico/La gente de este lugar» (ALO, 21). Parangonar la vida en Venezuela con un periódico es una idea que Isaac Chocrón ha citado expresamente en algunas ocasiones:

> Aquí todo se trata de hacer de igual manera como se hace un periódico: día a día. El resultado es una serie de incidentes diarios, tal como resultan los periódicos. Vivir en Venezuela es un poco como leer «El Nacional» todos los días: 48 páginas llenas de comidilla política diaria, que decepciona más y más. (Vestrini 1969:15)

Ello como metáfora de la falta de planificación, de visión de futuro y de ideas para gobernar el país. El escritor sostiene la necesidad de llevar a cabo un análisis profundo de la realidad para, a partir de ahí, tomar las medidas adecuadas en función de la meta. Sus obras son un intento de alertar sobre las consecuencias de la ausencia de proyectos, un aguijón para que los espectadores y lectores tomen conciencia de ello.

Con el tiempo, eso sí, se ha comprendido el sentido de sus piezas y la crítica ha rectificado sus afirmaciones iniciales. Véase, a título de ejemplo, el siguiente párrafo de Leonardo Azparren:

> A partir de 1968 los dramaturgos han desarrollado un sentimiento de hartura y obstinación. En sus obras tempranas lo anunciaba Isaac Chocrón, a través de una singular abstracción social en las situaciones que creaba. Desde *Animales feroces* (1963), donde un personaje percibe al país como un clima pegajoso, y *Asia y el lejano Oriente* (1966), donde los habitantes de un país lo venden y cobran sus cheques a los compradores y nuevos dueños, Chocrón ha creado unos personajes que han ejercido su rebelión contra las normas sociales inventando las suyas propias. (1994:69)

Quizá una de las razones por las que no se consideraba su dramaturgia implicada con la realidad venezolana se debiera a que el autor siempre ha jugado de alguna manera con el receptor porque sitúa la acción en lugares

remotos, recurriendo a la táctica del extrañamiento, de larga tradición literaria (cfr. Tomachevski, 1928:202 y ss.). Tal es el caso de *Asia y el lejano Oriente*, de la que dice Chocrón que le dio ese título «porque pensé que mientras más lejos pusiera la situación más fuerte iba a ser la bofetada» (Entrevista, 244). A esto se une la tendencia de hablar de Venezuela situando la acción fuera del país –*El quinto infierno*–, así como también dispone las opiniones en boca de un extranjero o de una persona que vive o ha vivido fuera –*Animales feroces*, *El quinto infierno*. Recurso que repite en la narrativa[59] y que probablemente obedece a la idea de que desde fuera se puede alcanzar una noción más abarcadora del propio país. También es cierto que desde el conocimiento de otras realidades se puede hacer un análisis más lúcido, fenómeno que, por otra parte, ha sido una constante en la literatura hispanoamericana escrita en el exilio.

Se puede afirmar que Isaac Chocrón lleva a cabo una crítica constructiva y consciente de la realidad venezolana, utiliza un modo de expresión que rehuye las fórmulas más o menos estereotipadas para buscar su propia singularidad[60]. Lo que no impide que algunas de sus obras puedan considerarse reflejo nítido del acontecer nacional, de hecho creo que *Asia y el lejano Oriente* es una de las muestras más ostensibles –sin olvidar que fue escrita y estrenada en 1966– y con más visión de futuro entre las que se hayan escrito sobre la enajenación y el desarraigo que la economía petrolera estaba provocando en la población venezolana. En todo momento el autor se ha esforzado por realizar un teatro con vitalidad en el que el hombre lucha por encontrar su senda en la sociedad en la que le ha tocado vivir. Es decir, asumiendo el papel de testigo, como el propio Isaac Chocrón confesaba ya en los inicios de su profesión: «Con mis obras yo creo que asumo una responsabilidad ante la situación que me rodea. Doy testimonio de las cosas que veo. Actúo como testigo»[61].

## EL AMOR Y LAS RELACIONES CON EL OTRO

Isaac Chocrón es un autor muy sutil, en algunas ocasiones ha señalado que es más interesante ser sugerente que explícito e interrogante en lugar de

[59] Tanto Mercedes, personaje de *50 vacas gordas*, como Gloria, de *Se ruega no tocar la carne por razones de higiene*, han vivido varios años en el exterior.

[60] «La literatura organiza palabras que significan aspectos del mundo, pero la obra literaria significa el mundo a través de la manera cómo se disponen estas palabras, aun cuando ellas, tomadas una por una, signifiquen cosas desprovistas de sentido o bien hechos y relaciones entre hechos que no parecen tener nada que ver con el mundo» (Eco, 1979[b]:309). En este mismo sentido cfr. Villanueva, D. (1991:123 y ss.).

[61] Delgado, Carmen, «Entrevista en dos actos a un provocador: Isaac Chocrón», *El Nacional*, 20-08-1969, p. B-8.



afirmativo[62]. Prefiere sugerir para que el receptor extraiga sus propias conclusiones. De ahí que sus textos siempre exijan una atenta lectura.

En un primer momento puede parecer que apenas dedica espacio al amor en su creación, pues sólo en tres obras –*Mónica y el florentino*, *Amoroso o una mínima incandescencia* y *I reyes I*– se percibe de forma clara una relación amorosa; además, éstas no son presenciadas sino contadas por los personajes. A pesar de ello, el autor ha desarrollado una teoría personal en sus diferentes facetas: *éros*, *hímeros* y *filía*[63].

La primera pieza, *Mónica y el florentino*, encierrra ya estas tres concepciones del amor. La obra tiene como eje central el enamoramiento surgido entre una joven suiza, Mónica, y un florentino –personaje innominado que nunca aparece en la pieza. Es un enamoramiento muy particular, pues Mónica reflexiona sobre su relación, pide opinión a los demás, acepta consejos, quiere la aprobación familiar, etc. Hechos, todos, que nada tienen que ver con la rebeldía del enamorado que centra todas sus actividades en torno a la persona amada, sin interesarle nada que pueda oponerse y mucho menos la reflexión. Por ello, cuando le confiesa a Adán que busca el apoyo de ellos para evitar su miedo éste le responde: «¿Miedo? Entonces ya no es joven ni siente amor» (M, 42). Con tales premisas el supuesto amor de Mónica está condenado al fracaso. Como dice Amanda, lo que experimentó Mónica fue sólo una lumbre cuyas «chispas encendieron momentáneamente a otros» (M, 65), representa un enamoramiento momentáneo que pudo convertirse en amor, pero que la protagonista, a causa de su inmadurez, no supo defender.

Al autor le ha interesado no tanto mostrar la relación de Mónica y el florentino, contada por el resto de los personajes, como representar los efectos que este sentimiento provoca en los demás, especialmente en Amanda:

> AMANDA: [...] Y él no dejaba de mirarla porque Mónica les acaba de brindar una excusa oportuna. Regalo que da el amor ajeno a todos los que

[62] Cfr. Delgado, C. «Entrevista en dos actos a un provocador: Isaac Chocrón», *El Nacional*, 20-08-1969, p. B-8, donde afirma «Si el público quiere ver en esas situaciones provocativas una intención, entonces ésa es mi intención en la obra. El público es quien da las soluciones a lo que yo planteo. Escribir para mi es un misterio»; Pulido, J., «Soy escritor por eliminatoria», *El Nacional*, 04-07-1981, p. C-18, en esta entrevista apunta: «Toda buena obra de teatro tiene que plantear preguntas y uno va al teatro a sacar sus propias respuestas»; así como Vestrini, M., «Lo que hace a un pueblo grande y digno es su herencia cultural y no sus autopistas», *El Nacional*, 06-01-1961, pp. B-14-15, en la que dice «El teatro de sermón no es teatro»; Vestrini, M., «En el teatro se trunca todo esfuerzo de continuismo por falta de recursos», *El Nacional*, 09-11-1967, p. C-10; etc.

[63] Utilizo estos términos siguiendo las matizaciones que sobre ellos realiza Rodríguez Adrados (1995). *Éros* identificado con el sentido amplio con el que se utiliza la palabra amor –a pesar de las limitaciones que sobre él hace Rodríguez Adrados en la página 297–; *hímeros* como el deseo, la pasión momentánea; y *filía* en su connotación de cariño, del querer en el que no tiene que existir necesariamente deseo sexual.

lo presencian. Su esencia maravillosa inunda...
ADÁN: ¿Pero en verdad crees que los reflejos de ese amor pueden incitar a que otros amen también?
AMANDA: ¡Sí, por supuesto! ¿Es que no has sentido nada desde que ella se fue?
ADÁN: Describes la presencia cercana de un amor ajeno como si fuese manifestación de divinidad.
AMANDA: Lo es, y también es una epifanía, igual que si de pronto vieses el cielo atravesado por un arco iris... como si sintiéndote solo te dieras cuenta de que justo a tu lado has tenido a alguien dispuesto a hacerte buena compañía. (M, 54)

Es, pues, Amanda, desde su romanticismo, la defensora del amor en el sentido más amplio del término. Ella es quien apoya siempre la relación de Mónica y le aconseja que se deje arrastrar por sus sentimientos; se diría que siente y ama a través de la relación de la joven.

Además de estas dos posiciones, el enamoramiento pasajero de Mónica y el amor apasionado, loco y sensual defendido por Amanda, está la de Hahn, el funcionario suizo de la embajada, que identifica el amor con el deseo: «No esperes ni pidas 'amor', porque no existe. Siempre lo único que existe es una mujer como tú, un hombre como yo, un ansia mutua, y una noche, mírala qué negra, una noche como ésta.» (M, 49) Proclama la inexistencia del amor y sacraliza el deseo en la línea del *carpe diem*.

Por otra parte, Lucía, personaje que conoce los resultados del ansia pasajera de que habla Hahn, acepta de nuevo la búsqueda del placer momentáneo con este personaje, posteriormente se sentirá decepcionada y sólo creerá en el amor del que habla Amanda, pero con algunos matices: «el amor que sale de una iglesia, y que lleva más tarde a formar un hogar.» (M, 36)

En síntesis, el amor que Amanda presenta es el *éros* clásico, una convulsión que inunda y arrastra a los enamorados. Hahn habla sólo del deseo, *hímeros*, de la pasión, de la atracción momentánea de los cuerpos en el que el enamoramiento no entra en juego, es una concepción más cercana al erotismo. Y Lucía sólo anhela, sea consecuente o no con sus palabras, el cariño, *filía*, que muchas veces está más cercano a la amistad que al amor.

En una obra posterior, *Amoroso o una mínima incandescencia*, Isaac Chocrón presenta de nuevo estas tres concepciones, pero ahora desde una sola pareja, la formada por Amoroso y su esposa Aurora. La trama se centra en el desconcierto de Amoroso al descubrir, al día siguiente de su boda, la naturaleza proteica de su mujer, hasta el punto de hacerlo creer que se ha casado con cuatro mujeres, horrorizado, huye a contar a su amigo Simbad el terrible dilema:



AMOROSO: Esta mañana la he visto convertirse en varias.
SIMBAD: ¿En varias respuestas?
AMOROSO: En varias Auroras. Cuatro. Podrían ser más; ella dice estar dispuesta a ser cuantas yo quiera.
SIMBAD: ¡Admirable mujercita! ¡Te envidio!
AMOROSO: No me has entendido. Al levantarnos, se fue a la cocina a preparar el desayuno...
SIMBAD: Y cuando volvió con el desayuno te pareció otra.
AMOROSO: No me pareció. Era otra. Otras. Primero, una que mueve las caderas al caminar, chilla como trompeta y me responde con refranes a lo que yo le diga. Incluso dice estar dispuesta a ser mi esclava.
SIMBAD: ¡Sabrosona!
AMOROSO: ¡Turco!
SIMBAD: Perdona, hombre; me olvidé que hablamos de tu mujer.
AMOROSO: No me ofendes porque ella no es mi mujer. Ni tampoco lo son las otras dos: una medio vieja, maternal, me llama hijo y me canta «Duérmase mi niño/duérmase mi rey...»
SIMBAD: ¡Qué cariñosa!
AMOROSO: La otra, jovencita, tendrá unos quince años... y, ¿sabes?, juega muy bien. (A, 161-162)

A partir de este momento comienza una especie de viaje iniciático de Amoroso a través de las diferentes facetas del amor, aunque ninguna de ellas por sí sola le resulta satisfactoria. Lo que hace posible que pueda volver con Aurora, consciente de que en su mujer se encierran todos los amores: el deseo de la amante, el cariño que puede identificarse a veces con una madre, con todos los cuidados y afectividad que ello entraña, y el enamoramiento juvenil. Todos ellos están presentes en Aurora, su mujer, aunque en determinados momentos uno se hace más presente que otro, en definitiva son un único amor en su complejidad. La obra termina cuando Amoroso es plenamente consciente de ello:

AMOROSO: (*pasándole un brazo por el hombro*) Este soy yo, Juan Amoroso, y esta es mi mujer, Aurora...
AURORA IV: (*aclarando*) De Amoroso...
AURORA II: Marido y mujer...
AURORA III: Juntos siempre...
AURORA I: Siempre...
AMOROSO: ¡Siempre! (*Mirándola, a cada una y luego mirándose a sí mismo*) ¿Completos? Creo que sí. Creo que por los momentos está completo. ¡Buenas noches! (A, 201)

En el transcurso de la dramaturgia de Isaac Chocrón se observa cómo intercala estas tres concepciones del amor. El deseo aparece muy a menudo;

en *El quinto infierno*, Betsy va a un bar de las afueras del pueblo para buscar a cualquiera que satisfaga sus deseos, lugar adonde Daniel lleva a Diana con el mismo propósito[64] y en *La revolución*, Gabriel deja bien clara la diferencia entre el amor y el deseo, al afirmar que el deseo es sólo un asunto de cuerpos:

> GABRIEL: [...] Los dos estábamos conscientes que teníamos entre manos un asunto de cuerpos y no de personas. Me imagino que todo el mundo sabe que la gente se divide en cuerpos y personas. Por lo menos así las divido yo. No hay necesidad de explicar qué es un cuerpo y qué es una persona. Eso también todo el mundo lo sabe. Así que éramos dos cuerpos y, para dejarnos de rodeos, para no seguir imitando a los animales que se huelen y se miran sin tocarse, yo apreté un botón de la rockola, por favor, pásame el grabador, y ¡*voilá*! '¿sabes bailar?' (R, 115)

De relaciones muy similares habla Pablo en *La máxima felicidad* cuando menciona las escapadas de Leo: «una gira nostálgica por bares y urinarios donde tantas veces triunfaste» (MF, 168) y que el propio Leo confirma:

> Amantes no. Gente con quien me he acostado. Y cuando ha habido alguien que para mí era además de cuerpo, una persona... ¡Ah, Perla! ¡Entonces la cosa física me ha hinchado por dentro, me ha prensado como si fuera un tambor, y todo me ha explotado como fuegos artificiales! (MF, 200)

Deseo siente también Ángela por Franco en *Okey*, ella considera al muchacho un mero objeto, hasta el punto de tratar de comprar su exclusividad para continuar reteniéndolo a su lado[65]. Lo que da pie al autor a reflexionar sobre el sujeto y el objeto de amor; es decir, en todas las parejas hay uno de los miembros que es el que ama, mientras que el otro sólo se deja querer. Esto es lo que sucede en *Okey*, en la que Franco se deja querer por Mina y por Ángela, Mina siente amor hacia él y Ángela desea su cuerpo y su compañía; Franco sólo se deja desear, sin importarle lo más mínimo ser objeto de las dos mujeres con las que vive:

> ÁNGELA: Pero soy una persona que te tiene como un objeto.
> FRANCO: ¿Qué me importa cómo me tengas, con tal de que seas feliz? Yo quiero que las dos sean felices. (OK, 88-89)

[64] «DANIEL: Cuando venía por las tardes y me llevaba a Diana al Hotel al pasar la carretera...
BETSY: A veces yo estaba abajo en el bar sin saber que arriba ustedes... ¡En esa sola casa grande y fea, reunidos tantos aspectos del amor!
DANIEL: Llegábamos enloquecidos por la inquietud y la satisfacíamos vorazmente. Quedábamos como globos sin aire.» (Q, 124)

[65] Donde Isaac Chocrón hace una definición más clara del amor como simple deseo es en su novela *Pájaro de mar por tierra*, en la que el personaje, Micky/Miguel, busca el amor durante su corta vida, pero lo único que encuentra en todas las personas con las que mantiene algún tipo de relación es un deseo insaciable hacia su cuerpo.



Efectivamente, en todas las relaciones hay un sujeto activo y otro pasivo; así es en *El quinto infierno*, donde Daniel está enamorado de Diana, él se le insinúa continuamente y ella sólo se ha dejado seducir. En esta misma obra el reverendo Lamb le hace la corte a Ángela, ésta se deja caer en sus brazos como lo hubiera hecho en los de cualquier otro. Lo mismo le sucedió a Mónica en *Mónica y el florentino*, que se dejó seducir por el florentino sin llegar a enamorarse verdaderamente.

En *I reyes I* también está presente el deseo, que David denomina «meros pasatiempos. Diversiones controladas por mí» (IRI, 30), aunque no por ello carentes de una gran pasión, fueron amores exaltados y vehementes.

Menos frecuente que *hímeros* es *éros*. Quizá en la obra que se refleja de forma más nítida sea en *Simón*, cuando Bolívar rememora su amor por María Teresa:

> BOLÍVAR: ¡Ay, maestro! Si usted la hubiera visto, si la hubiera conocido cuando yo la vi por primera vez y sentí... sentí algo que jamás había sentido... no podía hablarle... tartamudeaba. Ella, muy amable, muy dulce, me miraba y sonreía... nos mirábamos y era como si... como si yo entrara en sus ojos y ella en los míos. Desde el primer instante en que la vi, supe que ella era todo lo que yo quería en la vida... (S, 30)

Se trata de un amor que remueve todos los sentidos, el personaje lo siente de forma consciente y se inunda en él sin ser capaz de pensar en otra cosa: «Mi cabeza sólo estaba llena con los vapores del más violento amor» (S, 20). Incluso después de la muerte de su amante, él no puede vivir sin su presencia, y está convencido de que jamás volverá a enamorarse. Es un amor libresco y romántico, en la línea de la época en la que acontece la trama:

> BOLÍVAR: Mi amor fue tan grande que me dejó extenuado. No me estoy lamentando; por el contrario, doy gracias a tu amigo allá arriba por haberme enviado tan tempranamente esa emoción sin par. Ya la probé. (S, 62-63)

Este tipo de amor irrepetible es el que David, personaje de *I reyes I*, reconoce haber sentido y recibido de Jonatán, un amor que «sobrepasó el amor de todas mis mujeres» (IRI, 31). Y sólo al final de sus días lo vivirá de nuevo. Su asistenta Sara es la primera en darse cuenta; es ella quien describe los sentimientos de David hacia Abisag. Es una relación sin contacto sexual, pues Abisag sólo siente afecto y cariño por él. Obra dentro de la línea del concepto áureo del amor, como ya Isaac Chocrón había anticipado cuando la escribía, pues la describió como «un idilio amoroso», hecho que confirma David cuando afirma: «¡Qué bueno terminar amando por solamente amar!» (IRI, 44)

Abisag resulta para todos los personajes de la obra un revulsivo; cada uno, de un modo u otro, se enamora de ella, sobre todo los dos hijos de David, Salomón y Adonais, quienes la buscan desesperadamente tras la muerte de su padre.

En el resto de las obras sólo se encuentran leves referencias a este tipo de amor que no obstante, esta latente en muchas de ellas[66]. Es evidente, pues, que Chocrón da una gran importancia al amor. No considera que la vida de una persona sea completa si no ha sido capaz de amar:

> Hay toda una vida, yo diría que desde los dieciséis a los cincuenta y cinco, en que es importantísimo tener pareja, porque la pareja lo llena a uno mucho, lo angustia mucho. Uno sufre queriendo y sufre gozando; mientras que con la amistad no, si uno sufre con un amigo pues no espera volverlo a ver. Me parece importantísimo haber tenido pareja y haber tenido una o varias parejas en diferentes etapas de la vida, porque si uno no ha tenido pareja no puede ser amigo de otra gente. Porque, eventualmente, la relación de pareja si es buena se convierte en amistad también. Pero nada puede equipararse al amor ese fogoso que todos tenemos que sentir en algún momento (Entrevista, 242-243).

De hecho, los personajes chatos e insatisfechos de su obra coinciden con los que no han mantenido relaciones amorosas. Algunos de ellos están casados, pero por un simple convencionalismo y esta misma pasividad se refleja en los demás aspectos de su vida. Sol, personaje de *Animales feroces*, no luchó por el supuesto amor que sintió en su juventud, se casó con el hombre que le impuso su familia y a pesar de abandonarlo más tarde por un hombre más joven, no lo hizo por amor sino por una necesidad de escapar; y eso es lo único que hará el resto de su vida, ir de un lugar a otro huyendo cada vez que una situación le resulte desagradable. Daniel y su hermana Sara, personajes de esta misma obra, también sucumbieron a las normas sociales e igualmente van a la deriva. Caso similar es el de Eloy, en *La revolución*, que no ha definido su opción sexual y por ello no ha podido nunca tener relaciones afectivas satisfactorias. O Estela en *El acompañante* (1978), quien ni siquiera puede ahora dejarse enredar en el deseo surgido

[66] Isaac Chocrón sostiene que es uno de sus principales temas: «Supongo que si todo autor tiene un tema recurrente, el mío es las variedades del amor. Desde el amor político, que en realidad es pasión, hasta el amor 'familiar' que es de lo que se trata *La máxima felicidad*», Rossón, Álvaro de, «Obra de Isaac Chocrón se estrena en la nueva sala teatral: 'Juana Sujo'», *El Nacional*, 30-09-1974, p. B-21. Y siempre que habla de esta cuestión ensalza la importancia del amor en la vida de las personas: «El amor es lo más importante en la vida. Es importante estar enamorado y saberlo, dure mucho o dure poco, porque en el amor está siempre la pérdida. Lo lindo es que pasa la página y uno vuelve a empezar», en Moreno-Uribe, R.A., «Para Isaac Chocrón, escribir es como hacer 'strip-tease'», *El Diario de Caracas*, 26-02-1985, p. 36.



entre ella y José; es sólo el objeto de un amante que la mantiene en una casa con piano, champaña y caviar, pero vacía de cualquier afecto, deseo o amor. Como Ángela en *El quinto infierno,* que es sólo un objeto porque se deja amar con docilidad. Son seres con muchas carencias afectivas, al igual que el Ismael de *Mesopotamia*[67], con una familia que sólo le sirve para llevar una foto en la cartera que certifique alguna relación.

El amor que sí aparece continuamente es *filía*, al que dedica más espacio y presenta en todas sus variantes. Chocrón sostiene que la amistad es la mejor alternativa al amor y explica su elección en los siguientes términos:

> [La amistad] Es el amor perfecto y más duradero. Porque es amor que respeta. Puede que el amor romántico sea más intenso, más avasallador, más satisfactorio, más erótico, más todo. Pero, precisamente, por ser eso se quema, mientras que la amistad es el amor perfecto porque está basado en el respeto mutuo y porque cada quien vive en su casa. (Entrevista, 242)

De todas formas, en su obra escenifica relaciones que están basadas en la amistad y en las que también tiene cabida el sexo. Este es el caso de *La máxima felicidad*, en que Pablo, Perla y Leo comparten casa y cama, de hecho Perla está embarazada sin que les importe quién de los dos hombres es el padre. Cada noche uno de ellos duerme solo. Su relación está basada en el respeto mutuo, pero también se sienten atraídos sexualmente[68]. Este tipo de relación pretende sustituir al matrimonio tradicional que Isaac Chocrón critica con dureza. No aparece ni un sólo matrimonio en su obra que pueda encuadrarse dentro de *filía*, son más bien meros acuerdos interesados y en muchos de ellos ni tan siquiera hay cariño.

En *Escrito y sellado* también se produce una relación similar a la anterior, en este caso entre Saúl y Luis. Estos personajes vivieron juntos durante una etapa de sus vidas, pero cuando la relación de pareja desapareció continuó existiendo entre ambos una intensa amistad. Esta obra es muy autobiográfica y en ella se cumple la tesis de Isaac Chocrón sobre las relaciones amorosas, pues, a pesar de que él considera que la amistad es «el amor más perfecto», cree que la única forma de llegar a esta certeza es

[67] «ISMAEL: [...] Mi vida ha sido un acostumbrarme. Yo no he tenido lo que decía Mateo: una confusión o una pasión o una fe. Me he pasado la vida tratando de acostumbrarme como todo el mundo. Tranquilizándome. Tratando de vivir tan despierto como dormidos están ellos ahora.» (MSP, 250-251)

[68] «PABLO: ¿Sabes que te estás volviendo muy sensual? Debe ser...
PERLA: Siempre lo he sido.
PABLO: Pero ahora muestras una sensualidad más a flor de piel.
LEO: Una cosa animal.» (MF, 167-168)

Aparte de estas relaciones de amistad en las que con anterioridad ha existido el amor, Isaac Chocrón presenta una larga nómina en las que la amistad es núcleo temático[69]. La figura del amigo siempre es positiva en su dramaturgia, es quien apoya, ayuda e incita al desarrollo personal. En *Amoroso o una mínima incandescencia* es Simbad quien escucha atentamente el problema de Amoroso y, una vez oído y entendido, lo lleva de la mano en un hipotético viaje al futuro para que pueda comprender su relación con Aurora y por ende su propia vida.

El amigo es el depositario de la confianza y alguien con quien siempre se puede contar; de ahí que Ismael, el personaje de *Animales feroces*, se sienta desolado cuando su tío Daniel le dice que no puede seguir siendo el depositario de su amistad y confianza:

> DANIEL: No ando buscando, Ismael. Lo que quiero es entregarte la confianza que depositaste en mí.
> ISMAEL: ¿Como una novia? ¿Me la vas a entregar como una novia, junto con cartas y retratos? (AF, 59-69)

*Mesopotamia* es una clara muestra de sentimiento filial, como el propio autor dice en los preliminares: «La amistad puede ser una opción al amor o, a veces, más verdadero amor que el amor» (MSP, 8). Los personajes de esta obra, con procedencias y pasados diferentes, han optado por la amistad como la mejor relación. Cansados de lo que la vida les ofrece afuera se han refugiado en la mutua compañía. Todos conocen sus defectos y se respetan por encima de ellos. *Simón* es otro ejemplo de lo que puede significar un amigo. En este caso Bolívar reconoce que ha sido capaz de afrontar una nueva vida gracias a su relación con Simón Rodríguez, que es quien le ha acompañado en los momentos de crisis y le ha hecho tomar conciencia de sus responsabilidades:

> BOLÍVAR: Usted me señaló el camino.
> RODRÍGUEZ: El camino estaba aquí (*señalándole la frente*) y aquí (*señalándole el corazón*).
> BOLÍVAR: Yo no lo presentía.
> RODRÍGUEZ: Unos cuantos matorrales lo cubrían.
> BOLÍVAR: Usted los arrancó.
> RODRÍGUEZ: No. Te señalé cómo apartarlos. Simple *caritas*, como diría San Agustín. (S, 64)

[69] Debido a la concepción que el autor tiene de ella: «La amistad es la familia elegida, porque uno tiene la opción de mantener a esas personas o rechazarlas. Se llega a convertir en algo más importante que la familia heredada», Moreno-Uribe, R.A., «Para Isaac Chocrón, escribir es como hacer 'strip-tease'», *El Diario de Caracas*, 26-02-1985, p. 36.



En la misma línea está concebida *Escrito y sellado;* Miguel es capaz de enfrentarse a su enfermedad gracias al apoyo de Saúl, a su vez, éste supera la muerte de Luis gracias, también, a la relación amistosa con Miguel. En estas dos últimas obras, curiosamente, la amistad resurge después de muchos años sin verse. El amor pasa con el tiempo, pero la amistad prevalece, como dice Carmen, personaje de *Escrito y sellado*: «En la amistad no mandan ni el tiempo ni los lugares.» (ES, 69)

Para Isaac Chocrón la amistad es, pues, un bien que hay que cuidar. Es una de las alternativas más importantes que ofrece la vida en las relaciones humanas, hasta el punto de considerar incompletos a aquellos que no han vivido algún tipo de relación, porque si no se han comprometido con otros no lo han hecho con su propia vida. Además, la amistad completa la vida y prepara para afrontar otro tipo de relaciones. El autor deja muy clara la distinción entre amor, deseo y querer, tres concepciones distintas e imprescindibles en el desarrollo del ser humano. Critica especialmente esa especie de amor institucionalizado que significa el matrimonio porque el amor es compromiso, pero no social sino individual y exige una toma de posición porque, en caso contrario, la persona se convierte en un mero objeto. Ser objeto es dejarse llevar, mientras que ser sujeto significa comprometerse, elegir un amor o una opción en la vida para que exista evolución y desarrollo personal.

## EL VIAJE COMO APRENDIZAJE

Una característica común en muchos de los personajes chocronianos es el viaje. Hay una extensa lista de viajeros en su obra: Mónica y Adán en *Mónica y el florentino*, Betsy en *El quinto infierno*, Sol en *Animales feroces*, Gabriel y Eloy en *La revolución*, Ismael en *Mesopotamia*, Bolívar y Rodríguez en *Simón*, Jacobo en *Clipper* y Saúl en *Escrito y sellado*. Y sus viajes les han cambiado la vida en uno u otro sentido. Pero estos viajeros no son comparables con los de la literatura de viajes, éstos no han buscado aventuras, ni conocen otras culturas como los ilustrados. Algunos han buscado un pasado mejor, como Adán; una evasión, un modo de olvidar, como Bolívar o Saúl; otros han sido obligados, como Jacobo; o simplemente han deambulado, como Sol y Eloy. Son algunos de los que han realizado un desplazamiento físico, pero Isaac Chocrón no sólo utiliza el viaje en este sentido, sino desde el posicionamiento ya esgrimido por los poetas griegos de considerar la vida como búsqueda o viaje hacia lo desconocido, en pos de la esencia de lo humano. Como ejemplo más característico podría citarse el *Edipo rey* de

Sófocles, que es la más fiel representación de la pasión por el propio conocimiento y por escudriñar quién es él en realidad, aunque tal pesquisa haya redundado en catástrofe. Y este propósito de indagar en la propia identidad será retomado más tarde por el humanismo, unido al tema del yo, al redescubrimiento de la individualidad que permanecerá en todas las épocas con una u otra entonación y que llegará a nuestro tiempo como una aventura cada vez más desesperanzada con el existencialismo. Pero todas ellas identifican la vida como peregrinaje del vivir.

El viaje, físico o simbólico, es un tema recurrente en la dramaturgia de Chocrón y en la mayoría es el detonante para el desarrollo de la obra[70]. El dramaturgo ha manifestado en reiteradas ocasiones que el teatro es transformación, «es gente en una situación irregular, tensa, que los cambia» y sufren ese cambio en el transcurso de la obra que, en muchas ocasiones, se convierte en camino, en viaje iniciático. Éste ha sido desde la Biblia o desde *La odisea* un motivo ampliamente utilizado en la literatura y los viajeros chocronianos tienen ingredientes de todos los buscadores del Grial, de El Dorado, de lo transcendente, etc. Sería tentador hacer un paralelismo entre los viajeros de Chocrón y los personajes románticos, especialmente los de Novalis, así como con los del existencialismo y sus simbólicos viajes, en los que persiguen un sentido para sus vidas alienadas. Aunque también debe tenerse en cuenta, como se indicó antes, el apego y admiración del dramaturgo por Teresa de Jesús y su obra, por cuyas ideas dice estar muy influenciado y, de hecho, se reconoce en muchos de sus personajes el espíritu inquieto de la Santa de Ávila, aunque sin el matiz religioso de ella.

Una serie de obras se desarrolla en un entorno ajeno al del personaje, en el transcurso de un viaje; así es en *Mónica y el florentino* donde el viajero que interesa es Adán Martés[71], quien dice encontrarse en Florencia «de paso» y que emprendió su viaje por Italia para salir de la rutina:

> ADÁN: Le decía que muchos despertamos de pronto un día enfrentándonos a una inmovilidad propia, nacida de circunstancias aparentemente sin importancia. Esa inmovilidad puede provocarnos el deseo de salir corriendo sin saber ni importarnos hacia dónde se va. Una mañana, hace poco, la sentí. Estaba fijo, clavado, cual si fuera el monumento familiar que tú has inventado. Se me ocurrió que quizá había llegado mi momento de tomar el primer trago solo, sin excusas de amigos ni celebraciones, y con el único propósito de acabar con esa pesadez. No tuve éxito y sí tuve varias borracheras. Y comencé a vivir con ese sentimiento, cada día asfixiándome un poco más. Una tarde, se convirtió en ruidos de tambores y platillos y salí corriendo de la oficina, fui al banco, saqué cuanto dinero tenía ahorrado, y entré a la agencia de viajes de un amigo. (M, 51)

El personaje estudió pintura en Florencia muchos años atrás, pero al volver a su país debió ocuparse en otros quehaceres para subsistir, lo que le hizo olvidar su vocación y aspiraciones, hasta que en un momento determinado percibió el estancamiento personal y salió a buscar nuevas esperanzas en el lugar donde las sintió por última vez. Sin embargo, cuando vuelve a Florencia, descubre que el tiempo no se puede detener y lo que fue ya pasó:

> ADÁN: Esa fue una tontería, imaginar que estaría igual, esperándome. Que al yo sonar el timbre de la puerta, su madre regordeta la abriría, y sin siquiera darme las buenas tardes gritaría que yo había llegado. Del fondo oscuro de la casa, ella vendría corriendo, y al pasar por la puerta entreabierta besaría a su madre con descuido. Luego nos iríamos escaleras abajo, tropezando con quien saliera al paso, hasta llegar a la calle. Y entonces, con las manos agarradas, la brisa despeinándonos, caminaríamos a lo largo de la orilla del río. ¡Cómo a mi edad se puede ser tan tonto! (M, 51-52)

Resulta imposible volver atrás y suponer que se puede retomar la vida desde ese momento del pasado y con las mismas personas. Lo único que puede aportar el pasado es una referencia para entender un poco mejor el presente, en esta línea se inscribe *Clipper*, donde Jacobo se reconcilia con su pasado familiar entre viaje y viaje. Así, en una sala de espera de aeropuerto vuelve a la memoria del personaje su primer viaje y con él toda su familia:

> JACOBO: ¿Quién me lo iba a decir? Esto me pasa por andar con libros viejos. Yo tomé esa foto. Con la camarita que me regalaron para mi bar–mitzváh años atrás. Tenía diecisiete años, antes de irme, cuando tomé esa foto. A las cinco de la mañana, igual que hoy. Prefiero llegar temprano, sin carreras. Me siento y espero. No me importa esperar. (*Gran pausa, mirando al cuadro vivo*) ¿Quién me lo iba a decir? ¿Quién entonces, iba a decirles a todos ustedes que hoy aparecerían juntos, frente a mí, en esta foto? ¿Después de tantas otras fotos, tantas muertes, tantos otros viajes? Aquél, el de esta foto, fue mi primer viaje solo. Menos solo que ahora. Entonces, los tenía a ustedes. Ésta es la prueba. Los recuerdo más que a mí mismo. De mí casi ni me acuerdo. (C, 72)

Jacobo realizó su primer viaje por imposición paterna, gracias al cual ha realizado otros muchos, como dice en el fragmento citado. A pesar de ser

[70] Por el contrario, Susana Rotker sostiene que el viaje en Isaac Chocrón siempre depara un castigo, cfr. (1991:46-48), porque la crítica hace su análisis partiendo de la filiación judía de Isaac Chocrón, y considera que la naturaleza errática de muchos de sus personajes está íntimamente ligada a la del pueblo judío.

[71] En esta pieza también están fuera de su entorno Mónica, que se halla en Florencia para aprender arte; Herr Hahn, que trabaja en el consulado suizo; y Lucía, quien trabaja en la casa de las hermanas Laudini y se marchó de su pueblo huyendo de una relación.

una obligación, el viaje le permitió hallar una dirección en su vida desorientada alejado de las presiones familiares, lo que significó un gran cambio no sólo para él sino para el resto de los personajes, y sirvió de detonante para que todos ellos se replantearan su propia existencia y se precipitaran a tomar decisiones sobre su futuro. Al igual que en la obra anterior, en ésta el viaje tiene una connotación de cambio, de nuevas expectativas, sobre todo el que el personaje rememora. Aquél se une al actual, que le sirve a Jacobo para reflexionar y reconciliarse con el pasado rememorado, ya que va glosando sus propios recuerdos y así se percibe la aceptación de un acontecimiento que en su momento resultó, en cierta medida, traumático.

También el viaje ha significado un cambio positivo en *Simón* y en *Escrito y sellado*; en ambas obras los protagonistas huyeron de sus lugares de origen para intentar olvidar la muerte de un ser querido y encontraron a una persona que les ayudó en su propósito. Bolívar abandonó Caracas y se fue a Europa, en París buscó a su maestro Simón Rodríguez, y con la ayuda de éste encontró un nuevo sentido a su vida, el de independizar a su país de los españoles:

> BOLÍVAR: Y me siento lleno, imbuido, y me despierto bien y paso todo el día dándole vueltas a la cosa, pero no desesperado como antes, sino confiado. Confiado en mí.
> RODRÍGUEZ: Has encontrado tu camino. (S, 62)

En *Escrito y sellado* también Saúl encontró en Albuquerque, si no un camino como Bolívar, la aceptación de la muerte de Luis. Saúl intentaba huir de esa triste realidad y al final de la obra regresa a Caracas con la compañía de éste, con el recuerdo más vivo que antes, porque en un lugar tan alejado de su entorno supo enfrentarse a la realidad de forma más sosegada. Lo mismo le sucedió a Nancy, otro de los personajes de la obra:

> NANCY: [...] Cuando llegué aquí vine cargada de recuerdos, como llegan todos. No sé por qué prefieren este sitio los que escapan [...]. Vine cargada de recuerdos y harta de Chicago. Me decía que venía para escapar del frío, del viento y de la nieve. Mentira. Llegué y mis mentiras se enfrentaron a las verdades naturales de este territorio [...].
> Y ese espíritu me devolvió los recuerdos como lavados, como limpiados, para que yo, poco a poco, cuando me diesen ganas, los ordenase, como las fotos de su Polaroid en el álbum que le regaló el Padre. Sin angustia, sin prisas y, ¿por qué no?, con mucha nostalgia. (ES, 49)

Ismael, personaje de *Mesopotamia*, huyendo también de su propia vida, de la decepción y del vacío, llega a la casa donde viven Hugo, Juan, Lucas, Marcos y Mateo, y se ve obligado por estos personajes a enfrentarse consigo mismo y con su frustrada existencia. A pesar de que en un principio no entiende muy bien el modo de vida de éstos, se percibe que, en realidad, una vida similar es la que él anda buscando. Este viaje le ha servido de catarsis.

En cambio, hay otros personajes en los que el viaje no ha ejercido cambio alguno, éste es el caso de Sol, personaje de *Animales feroces*, quien se marchó de Caracas huyendo del matrimonio que le impuso su familia, abandonó al esposo y al hijo que tuvo de éste. Ella puede identificarse un poco con el Ismael de los primeros momentos de *Mesopotamia*, pues cree ser una mujer de mundo, «un pájaro con alas que ha volado» (AF, 26). Después de veinte años vuelve a su país para recuperar al hijo que abandonó y todos sus movimientos, su indumentaria, sus palabras están concebidos por ella para aparentar un carácter mundano frente a su familia, de los que dice que viven de forma rutinaria en un tiempo pasado. Pero en el transcurso de la pieza se percibe cómo la única que vive en el pasado, la única que no ha evolucionado es ella. Su vida ha sido un continuo ir y venir sin que ello haya significado un progreso personal. Y tras el suicidio del hijo al que buscaba se vuelve a marchar para continuar deambulando por «su mundo», sin que los nuevos acontecimientos de los que huye ahora hayan cambiado en nada su concepción de la vida, vive en un espacio irreal creado según su conveniencia, tal y como le dice Daniel en un parlamento:

> DANIEL: La reina del cuento de hadas, la que se mira al espejo y ve la imagen de lo que quisiera ser. No ve lo que es. Y cuando se aleja del espejo, convierte el mundo a su alrededor en el mundo que quisiera. No en el mundo como es. (AF, 137)

Otro viajero que no ha sufrido cambio es Eloy, de *La revolución*, y por razones muy similares a las de Sol, porque no ha tenido nunca la valentía de enfrentarse a sí mismo y aceptar sus circunstancias personales. Ha ido de un lugar a otro con Gabriel, presentando sus espectáculos por todos los teatros del mundo, pero lo ha hecho encerrado en sí mismo, queriendo aparentar lo que no es y pretendiendo que la gente no se dé cuenta de su homosexualidad. No tiene el suficiente valor para asumirlo, como le reprocha Gabriel: «Muy bien, quédate con el montón. Defiende tus frituras y tu reputación y que aquí no pase nada. Ni siquiera tu vida.» (R, 141)

De esta falta de cambio, de transformación, proviene la frustración de muchos personajes, y éstos pueden identificarse con los que durante toda su vida han deseado viajar, han deseado salir de su entorno pero no se han atrevido. Daniel, personaje de *Animales feroces*, siempre deseó ir a París, que

simplemente simboliza su necesidad de abandonar todas las imposiciones familiares, pero su cobardía le impidió hacerlo y vive alienado:

> DANIEL: [...] ¡Yo no sirvo! ¡Y no sirvo porque a medida que aumenta la responsabilidad, crece desmesuradamente el miedo! ¡Tú lo sabes! Me lo has recriminado; me has dicho que no tengo actitud firme ante la vida. ¿Es o no cierto? Me lo has dicho. Y te he dado razón. Yo únicamente marco el paso. Como los soldados de Asdrúbal, marco el paso. (AF, 61)

Una existencia similar le corresponde a Estela en *El acompañante*, quien no fue capaz de enfrentarse al público y se conformó con habitar una casa que le mantiene un amante, donde subsiste gracias a los sueños de gloria que nunca alcanzará. Y quizá, también Betsy sea otra viajera frustrada, pero ella está más cerca de los viajeros existencialistas, ya que no es capaz de adaptarse a ningún entorno. No lo hizo en Venezuela porque no aceptaron sus críticas ni en Bordentown porque no la entienden. Así, pues, debe continuar su viaje de aprendizaje. Ella no ha vuelto más segura ni más sabia como los viajeros tradicionales, no ha aprendido a convivir consigo misma, las razones que creyó encontrar no le sirven. Hay que citar, además, el viaje simbólico realizado por Amoroso, en *Amoroso o una mínima incandescencia*, en compañía de su amigo Simbad, y a cuya vuelta está en disposición de afrontar su convivencia con la proteica Aurora.

Son varias las razones que propician el viaje en los personajes de Isaac Chocrón, pero el mayor número de ellos son debidos a una huida. Huyen del tedio, de las normas familiares, de una pérdida, etc. E intentan encontrar en otro lugar la reconciliación con su estado; no son traslados definitivos sino viajes de duración variada que les permitan, desde la distancia, analizar su existencia con una mayor objetividad, aunque a veces no sean conscientes de ello. Esto conduce de nuevo a la idea, formulada por dos personajes de *Escrito y sellado*, de que la vida es transformación, es camino de aprendizaje:

> MIGUEL: Lo dijo el Cardenal Newman y nunca falla: cambio es crecimiento; crecimiento es desarrollo; y...
> SAÚL: Desarrollo es vida. (ES, 62)

El viaje, tan presente en la obra de Chocrón, es sólo un símbolo del crecimiento, del progreso personal[72]. Los personajes vuelven de sus salidas más fuertes, más seguros de sí mismos, más conscientes, en definitiva, de su propio ser.

[72] En la línea de la concepción del héroe helénico, cfr. García Gual, C. (1981).



## EL FINAL DEL CAMINO

Una vez más se halla en la dramaturgia de Isaac Chocrón uno de los grandes temas de la literatura universal. De una forma u otra, todos los creadores inciden en la muerte como tema. Son varias las posiciones ante ella dependiendo del entorno cultural, del momento histórico o de la carga religiosa del autor, entre otros muchos cuestionamientos. De modo genérico, puede hablarse de dos orientaciones principales: la muerte como fuerza aciaga y negativa que sesga la vida y arranca a los seres amados de nuestro lado; o bien, la muerte como única y certera compañía, como complemento de la vida[73].

De cualquier forma, hay que destacar que el único modo de acercarse al tema es a través de la experiencia del morir de otras personas; es decir, nunca desde la experiencia sino desde la expectativa y conciencia de un acontecimiento que se sabe cierto[74]. El término muerte encierra miedos y temores más que el propio hecho en sí, precisamente por tratarse de una concepción a partir de lo ajeno, de lo desconocido, lo que da lugar a que la imaginación genere toda una carga de incertidumbre hacia lo que no se conoce, como sostenían los estoicos.

En la dramaturgia de Isaac Chocrón la muerte hace su entrada a modo de aparición negativa y angustiosa que provoca la desaparición para siempre de seres queridos. Así es en *El quinto infierno*, donde Betsy se niega a aceptar la muerte de su hermano Mac como voluntad de Dios; ella no es capaz de reflexionar, sólo es consciente de que nunca más volverá a verlo:

> BETSY: [...] Pero ¿quién quiere atenuar el sufrimiento de no tener a Mac? ¿De llegar y no sentir sus pesados pasos que siempre parecían caminar encima de uno y no por sobre el piso? ¿De no oír su voz de oso viejo ni entregarle una mano para que la apretara entre las suyas, grandes y fuertes como tiernas garras peludas? ¡Oh, Mac! ¡Oh, Mac! Me vestí de negro allá en Caracas sabiendo que no estabas y, sin embargo, acariciando la sospecha de que podías estar; y puede que me vestí de negro para que me vieras reafirmándote una vez más mi amor, todo mi cariño. ¡Oh, Mac! ¡Y llego, y no estás! (Q, 84-85)

Esta misma actitud es la que domina en *Animales feroces*, aunque intensificada por el suicidio, ante el que todos los personajes quedan consternados. El propio autor reconoce en los preliminares que en esta pieza

[73] Para un estudio más detenido sobre los diferentes tratamientos de la muerte en la literatura cfr. Pérez del Río (1983) y Picard, M. (1995).
[74] Sobre este planteamiento, cfr. Castilla del Pino (1989:74-81).

«me aproximé al impacto de la muerte» (AF, 7), y es precisamente eso, un impacto, por tratarse no sólo de una muerte sino de una muerte buscada por una persona joven, llena de vida y de proyectos. Ninguno de los personajes de la obra es capaz de asimilar una muerte tan repentina y desconcertante, vuelven la vista al pasado para intentar hallar una explicación o una razón que haya provocado en Ismael tanta desesperación como para quitarse la vida. Ello ha propiciado que todos vuelvan a replantearse su existencia. De alguna manera, en especial Daniel, dejan entrever una cierta admiración por Ismael, ya que es el único capaz de enfrentarse a su propia condición en la vida y tomar una decisión ante la imposibilidad de poder realizarse en ella y quien, en uno de sus encuentros con Mari, ya deja traslucir la posibilidad del suicidio si no puede vivir según sus deseos:

> ISMAEL: ¿Miedo? No. Miedo no. Pero es difícil alcanzar la conciliación necesaria para poder seguir viviendo. Es difícil ponerse de acuerdo con lo que nos rodea. Una vez Daniel me dijo que él marcaba el paso. Comprendo que ésa podría ser una alternativa adecuada para alcanzar la conciliación. Adecuada pero no satisfactoria para mí. ¡O podría chillar hasta crear una barahúnda! O podría ni marcar el paso ni chillar... Podría... (AF, 142)

Ismael es consecuente consigo mismo, aunque muera trágicamente; en cambio, los demás personajes, excepto Mari, se dejan arrastrar y vegetan en una existencia que no les es grata, pero que no son capaces de cambiar por miedo y por esa falta de valor que les impide actuar:

> DANIEL: Dicen que hoy vivimos setenta y tantos años; a mí me queda menos de la mitad de esa cifra. Creo poder hacerlo.
> ISMAEL: ¿Y vale la pena hacerlo?
> DANIEL: La única otra alternativa sería el suicidio.
> ISMAEL: Por consiguiente, te quedas con la vida marcando el paso.
> DANIEL: Me quedo. Para escoger la muerte, mi suicidio, necesitaría valor y sólo tengo miedo... (AF, 61)

Esta misma cobardía de Daniel es extensible a los demás personajes, aunque no lo digan expresamente. Quizá el autor haya llevado al extremo a Ismael porque la muerte era la única realidad lo suficientemente impactante como para hacer reaccionar al resto de los personajes de la pieza.

En las dos obras citadas la muerte se ha presentado de forma imprevisible y desconcertante y de modo similar está en *Simón*, donde también se perciben los efectos que provoca en los que siguen con vida. Simón Bolívar no ha sido capaz de concentrarse en la propia existencia tras la muerte de su esposa María Teresa, porque lo ha dejado «vacío» y «derrotado». Hay en esta



pieza, quizá más que en ninguna otra, un sentimiento de rebeldía y, sobre todo, una gran sensación de impotencia:

> BOLÍVAR: No sé si soy o llegaré a ser un triunfador, pero es verdad que me he sentido derrotado. La muerte de María Teresa me ha llenado de rencor, de rabia. Siento mi orgullo como pisoteado. Me agobia la impotencia, no poder hacer nada para volver a tenerla. Esa impotencia me atosiga, me obsesiona y a lo mejor, terminará por destruirme. (S, 31)

Un sentimiento muy parecido está presente en *Escrito y sellado*, aunque bastante más atenuado. En ambos casos hay un personaje cercano que amaba a la persona muerta y que ha presenciado cómo ésta luchaba para vivir, pero definitivamente ha ido deteriorándose hasta que la muerte ha vencido y ellos han dejado la batalla contra lo irremediable. La diferencia entre estas dos obras radica en que en *Escrito y sellado* el proceso de deterioro ha sido mucho más largo y el personaje que va a morir ha podido hablar y reflexionar sobre su estado. Luis conocía la cercanía de su muerte y llegado este momento quiso dejar de luchar cuando aún estaba consciente:

> LUIS: Llámame a Ramírez. No quiero que esto dure más.
> SAÚL: ¿Y crees que Ramírez puede hacer que dure menos?
> LUIS: Por supuesto. Paramos todos los medicamentos y todas esas malditas inyecciones que la enfermera no encuentra dónde clavarme. Mírame Saulito, no tengo venas, no tengo carne, soy apenas un montón de huesos. ¿Vamos a seguir insistiendo?
> SAÚL: ¿Por qué te quieres ir? ¿Por qué dejaste de luchar?
> LUIS: No se puede luchar por un montón de huesos. Quiero... no sé qué quiero. Sé que te quiero a ti y a mi familia y a esos buenos amigos que me cuidan con cariño. Todos ustedes, con sus caras tristes, me llenan de amor. Has envejecido, Saulito. ¿Qué será de ti cuando yo no esté? No me repitas que quieres morir conmigo. Nadie escoge morir. Se muere y listo, pero cuando se llega a mi estado, hay que tomar una decisión y yo la he tomado. Quiero cerrar los ojos, dejar de pensar, de sentir. Dejarme ir. No querer nada más. Llámame a Ramírez. (ES, 55)

Y esta conciencia ante la inminencia de la muerte y su aceptación fue lo que le hizo perder el miedo a la misma, como dice poco después de haber tomado la decisión: «Vencí el miedo» (ES, 56), lo cual le ha proporcionado un estado de paz consigo mismo:

> LUIS: Me siento como si hubiera botado todo el aire que tenía por dentro. Era un aire malsano, que me oprimía. Ya está: ahora ya me quedo tranquilo y espero el final. Mírame, ¿no me ves tranquilo? ¿diferente a antes? Búscame un espejo. Quiero verme. (ES, 56)

Luis ha aceptado plenamente su muerte, ello hace posible que el autor lo incluya en la obra después de muerto y en el transcurso de la misma aparezca en escena en su condición de fantasma, bien para ayudar a Saúl a relatar su experiencia, bien completando diálogos de los demás personajes o haciendo apartes que ayudan a comprender algunas situaciones. Así pues, en *Escrito y sellado* la muerte está corporeizada con la presencia de este personaje que ha fallecido hace ya algún tiempo, el cual incluso se permite hacer bromas sobre su estado. En cambio, Saúl aún no ha aceptado plenamente la pérdida:

> SAÚL: [...] he venido para consolarme o para conformarme –en cualquier caso, para enfrentarme– a una pérdida: la muerte de alguien que fue mi amigo pero que también fue mi familia: hijo, hermano, compañero. (ES, 17)

Es la misma impotencia mencionada en relación con Bolívar en el fragmento anteriormente citado. Saúl sólo logrará superar la muerte de Luis cuando la analice y utilice para ayudar a Miguel –un amigo al que encuentra en su viaje a Albuquerque y que padece la misma enfermedad de la que murió Luis– a afrontar su enfermedad. En el transcurso de la obra ambos personajes se van acercando a una concepción conciliadora con la muerte, la van aprendiendo día a día, aprenden a convivir con ella hasta que terminan por perderle el miedo.

En las primeras escenas se advierten dos posturas: por una parte, el inconformismo de Saúl por la desparición de Luis; y, por otra, la resignación de Miguel que, desde su condición de católico y sacerdote, cuando se entera de que va a morir se encomienda a Dios y espera que le llegue el momento[75]. Pero, poco a poco, estas dos actitudes confluirán en una misma, la de aceptar una realidad contra la que es imposible luchar porque terminará cumpliéndose, pero mientras ésta se acerca conviene aprovechar al máximo el tiempo que resta para estar con los seres queridos y prepararse para el final. De igual manera, las personas que sobreviven aceptan esa realidad y aprenden a vivir con la ausencia:

> SAÚL: ¿Sabe una cosa, Carmen? La muerte de Luis es la primera muerte mía que me ha hecho entender lo que es la muerte.
> CARMEN: No le entiendo.
> SAÚL: Tiene que entenderme: él más que los otros, ha permanecido presente en nuestras vidas. Es cierto que no está su cuerpo, que no lo vemos caminar ni hablar...

[75] «MIGUEL: Yo me encomiendo a Dios cada noche al acostarme y cada mañana al levantarme.» (ES, 28)



> CARMEN: Pero lo siento cerca, tanto que puedo hablar con él.
> SAÚL: Eso es lo que quiero que entienda. Verdad que no está su cuerpo, pero está él y no como un recuerdo que nos entristece y nos agobia. Está tan presente como presentes estamos los dos aquí hablando. Ése ha sido nuestro cambio aquí. Ésa ha sido la cierta alegría que ahora sentimos. Sabemos que Luis no se ha ido, que lo tenemos aquí presente. (ES, 68)

Isaac Chocrón reconoció que en *Escrito y sellado* hay una mayor aceptación de la muerte porque la larga enfermedad de Luis Salmerón le ayudó a familiarizarse con ella[76]. Como se sabe, esta obra está basada en un acontecimiento autobiográfico. Efectivamente, estar al lado de un ser que poco a poco se va aproximando al final de su vida y que es capaz de aceptar su muerte y enfrentarse a ella con lucidez, hace que cada uno se replantee sus convicciones sobre esta realidad inexorable, y por ende, sobre la propia vida. De cualquier forma, a pesar de entender que tras una experiencia de esta trascendencia el autor ha modificado su concepción, creo que ya en algunas obras anteriores a *Escrito y sellado* la muerte estaba apareciendo como tema en los parlamentos de muchos de los personajes, cuyas opiniones se acercan bastante al modo en que ha sido tratada en ésta.

Desde *La revolución* comienza a percibirse cómo la idea de la muerte está íntimamente ligada a la forma de vida, a la aceptación del modo de vida elegido, y que cuanto más consciente sea un personaje de las propias limitaciones y de sus circunstancias personales, más preparado está para enfrentarse a ella. Quizá, donde se refleja esta idea más claramente, por primera vez, sea en *La máxima felicidad*[77]. En esta pieza hay tres personajes de diferentes edades y cada uno de ellos tiene una opinión distinta sobre la muerte que está íntimamente ligada a su grado de madurez. Perla no quiere ni tan siquiera hablar de ella, mientras que Leo siente una cierta atracción, incluso con algún matiz de malditismo, pero para ambos se trata de algo

[76] «Creo que lo que pasó, Carmen, es que en mis muertos personales, consanguíneos, no tuve un proceso. Los que se murieron no tuvieron un proceso de deterioro antes de la muerte [...]. Pero luego viene la enfermedad y muerte de Luis, que fue mi familiaridad con la muerte, porque la estuve aprendiendo gota a gota, no de sopetón. Gota a gota, viendo el deterioro de un ser joven. Y ese proceso me adiestró para aceptarla y que me pareciera natural. Fue una muerte en la que hubo despedida y todo, no como las otras en las que murieron inconscientes de un momento a otro.» (Entrevista, 245)

[77] Con respecto a la muerte en esta obra dice Leonardo Azparren: «En la presentación de su pieza *La máxima felicidad*, Isaac Chocrón define el sentido que para él tienen las circunstancias vitales básicas de las personas. En un acto que confirma explícitamente cuál ha sido su preocupación fundamental, considera a la muerte como la única certitud, de cuya toma de conciencia depende la valoración que se le otorgue a la actividad humana, que oscilará entre una reflexión permanente y ordenadora del pasado y la espera pasiva y resignada de la muerte, que si bien no le da sentido ni explica la validez de la vida, sí condiciona la conciencia para comprender que ese final otorga una dramática inmanencia a la existencia humana.» (1978:107)

lejano. En cambio, Pablo, un hombre en plena madurez, la percibe como una realidad próxima e inseparable de la vida[78]:

> PABLO: [...]. Ya no es más el lejano fin. La muerte me rodea por todas partes. Ayer, esto no se los he contado, revisando un periódico mientras miraba a la gente que pasaba por mi mesa del café, vi la foto de alguien con quien trabajé cuando yo trabajaba. Debajo de la foto decía que lo habían enterrado el día anterior. No sé... sentí... ¿a cuantos tú conoces que han muerto últimamente?
> LEO: ¿Conocer? Ninguno.
> PABLO: ¿Y tú?
> PERLA: El viejo... este amigo...
> PABLO: No los conocías. Mientras que yo parezco estar rodeado de muertes por todas partes.
> PERLA: ¡Qué exagerado!
> PABLO: Antes no conocía gente que se moría. Ahora siento que me estoy acostumbrando a la idea de morirme yo mismo.
> PERLA: ¡No seas neurótico! Llegarás a viejo.
> PABLO: Me gustaría. Me gustaría morir... paulatinamente. Poco a poco.
> PERLA: Te falta mucho. Te lo digo yo.
> LEO: A ver, ponte de perfil. Un poco de barriguita. Ahora de frente. Sí, Perla tiene razón.
> PABLO: ¿Y saben por qué me gustaría morir paulatinamente...? ¡Qué bella palabra, Dios mío! Paulatinamente. Porque ya he aprendido a vivir. Ahora sé lo que me importa. (MF, 206)

Y es, precisamente, este mismo grado de certeza ante la vida y la muerte el que existe en los personajes de *Mesopotamia*. Todos son conscientes de que están esperándola, ellos han renunciado ya a lo que les es superfluo, al igual que Pablo. Saben lo que les importa de verdad, han vivido con arreglo a sus propias circunstancias, y la tranquilidad proviene de esa conciencia de que la vida es un poco ir muriendo, así que la muerte significará exclusivamente dejar de existir. Es uno de los temas centrales de la pieza, por un motivo u otro aparece a cada instante en la conversación, hasta el punto de que parece un personaje más. Incluso doña Trini, la asistenta, hace un comentario referido a la reiteración del tema, que a ella no le agrada en absoluto «La muerte llega. No hay que hablar de ella» –dice. A pesar de la reticencia de alguno de ellos, se percibe, por la burla con que la mencionan en ocasiones, que están preparados para enfrentarse a ese acontecimiento, pues como dice Juan, quien está próximo por su enfermedad, «no se debe temer a lo que uno no conoce. La muerte, por ejemplo» (MSP, 240). Y quizá por esa cercanía que todos conocen sienten esas reticencias, no hacia el hecho en sí sino al modo en el que se presente:

[78] Idea ya señalada por Gleider Hernández, cfr. (1979:121-122).



> MARCOS: [...] Estoy consciente de su realidad y me razono que es el final de la vida, cuando se han desaparecido los apetitos y se han deteriorado la inteligencia y los sentidos. Eso que llamamos 'muerte natural', lo entiendo. Lo que no entiendo, lo que a veces me da furia, siempre temor, a menudo desesperación, es que la muerte pueda llegar estando consciente de sus apetitos, inteligencia y sentidos. No me resigno a morir así y menos a que otros puedan morir así. (MSP, 241)

También en *Solimán el Magnífico* hay una gran familiaridad con la muerte; el sultán ha vivido rodeado de muertes, la mayoría auspiciadas por él mismo. Al final de su vida reconoce que no soporta más muertes a su alrededor, que ya sólo es capaz de sufrir la propia, la cual intuye por el deterioro físico:

> SOLIMÁN: Más miedo ahora que nunca antes. Pero, ¿a qué le tengo miedo? ¿A que este espejo no refleje mi imagen? ¿A que si soplo en él, no se empañe? ¿A que comienzo a estar muerto? Preguntas y más preguntas, como al principio. Para cada pregunta, el Sultán debe tener unas respuestas, pero ¿es que acaso sigo siendo el sultán? ¿Qué soy? Soy una vida que está llena de muertes. No soportaría una muerte más, salvo la mía. Mi muerte ya viene. ¿Por qué si hemos de morir, vivimos? ¡Qué infinita crueldad! ¡Peor espanto que el de la vejez! Me miro en este espejo que se hace cada vez más grande, como si todo el mundo fuese un espejo, como si yo dejara de ser uno y fuese los otros tantos Solimán que fui. (SM, 199)

Isaac Chocrón ahonda un poco más sobre esta concepción en su última obra, *I reyes I*, en la que todos los personajes están esperando el fallecimiento de David con plena aceptación y como ley natural, incluso el más consciente de que el final se aproxima es David, quien, cuando percibe que está ya a su lado, hace llamar a las personas que considera su familia y se despide de ellos brindando con champaña. David observa su vida con tranquilidad y por ese motivo es capaz de enfrentarse a su muerte con sosiego; la última frase que pronuncia es: «Así... así... yo sigo... el camino... de toda la tierra...» (IRI, 47)

Hay dos piezas en las que aparece el concepto como renacimiento a una nueva vida. Así es en *Amoroso o una mínima incandescencia*, donde Amoroso muere simbólicamente para ser capaz de afrontar una nueva vida en compañía de su esposa. Una referencia similar aparece en *Alfabeto para analfabetos*, obra en la que se intercala una pequeña pieza sobre la vida de santa Teresa, a cuyo comienzo dice un personaje: «Así comenzaron sus pequeñas muertes» (AA, 256); en el mismo sentido que en *Amoroso*, es decir, como renacimiento a una nueva vida una vez superada la anterior.

En este mismo sentido aparece en *50 vacas gordas*, donde el personaje principal de la novela decide investigar la muerte de una chica para que no quede en una mera noticia de prensa. Es aún la angustia ante la muerte, con una concepción similar a la de Nietzsche. Pero esta angustia se observa, sobre todo, en los personajes que nada han hecho en su vida, en aquéllos que se han dejado llevar por los acontecimientos sin detenerse a reflexionar sobre su propia existencia o si lo han hecho, no se han atrevido a luchar por lo que desean. El ejemplo más característico es Daniel en *Animales feroces* e Ismael en *Mesopotamia*, que no es capaz de dedicar un momento para pensar en sí mismo, como le recomienda Juan en un pasaje, en una línea muy próxima a la que propugna Séneca en *De la brevedad de la vida*.

Existe una evolución en la dramaturgia de Isaac Chocrón sobre este concepto[79], que ha ido transformándose desde un hecho negativo, inesperado y arbitrario que sesga la vida, hasta adquirir una posición más conciliadora, en la que se admite su existencia como una realidad consustancial a la propia vida. El autor ha querido reflejar que la vida es un viaje cuyo final es la muerte, y que si una persona se enfrenta a su vida de forma consecuente y acatando el compromiso de vivir según sus convicciones estará preparado para afrontar su propia muerte, en la línea heideggeriana de que la vida es vida para la finitud de la muerte. Criterio que ha sido confirmado por el autor con respecto a su propia vida:

> me parece que uno debe morir despidiéndose, como lo hizo Luis, por lo menos de mí se despidió y es muy parecida a la escena de *Escrito y sellado*. Y me parece una realidad absoluta a mi edad, no es que la desee [a la muerte] ni esté buscándola pero creo que estoy viviendo el tercer acto. Si me dijeran que si quiero volver al primer acto yo diría que jamás volvería, porque habría que tener la edad del primer acto; entonces no, a mí me parece perfecto. Estoy en el tercer acto y cuando caiga el telón, cayó. (Entrevista, 245).

[79] Cfr. la opinión diferente que sobre la muerte en la dramaturgia de Isaac Chocrón mantiene Susana Rotker (1991:60-62), quien sostiene que la muerte significa la imposibilidad de poder acceder a lo exterior, a salir de las presiones familiares, etc.



# Consideraciones sobre la dramaturgia[1]

Una de las cualidades de la dramaturgia de Isaac Chocrón es el dominio de la técnica dramática[2], que ha ido depurando desde los inicios de la producción hasta alcanzar un estilo definido y propio. Paulatinamente, ha ido descargado los textos, inclinándose por la simplificación de los recursos y el estricto desarrollo de la trama. Este hecho sorprende porque no es un hombre de teatro *stricto sensu*[3], en el sentido de que no tiene una formación desde dentro del teatro similar a la de otros autores de su generación y de generaciones posteriores[4]. La formación académica de Chocrón ni tan

[1] Se hace necesario aclarar la acepción con la que utilizo el término en este trabajo para que no sea confundido con las otras que comporta, como el arte de composición de obras teatrales o el estudio previo al montaje que realiza el director, etc. [Para una noción completa de las diversas definiciones cfr. Hormigón (1991:31-58) y Pavis (1980:155-160).] Aquí es utilizado como teoría estética, es decir como análisis de los diversos elementos que conforman la obra teatral, partiendo del texto del autor.

[2] Particularidad que ha sido destacada por la crítica en todo momento, cfr. Monasterios, R. (1975), Azparren Giménez, L. (1978), Hernández, G. (1979), Castillo, S. (1980) y un largo etcétera que no cito ahora porque irán siendo mencionados a lo largo del capítulo.

[3] Se hace hincapié en la precisión de que sólo al principio de su producción no se podía considerar a Isaac Chocrón un hombre de teatro, puesto que en el devenir del tiempo se ha convertido en una de las figuras más destacadas del teatro venezolano, no sólo como dramaturgo, sino como uno de los más activos promotores y productores. Durante veinte años presidió El Nuevo Grupo, institución que revalorizó el teatro de texto en Venezuela y por el que pasaron los más noveles directores, actores, escenógrafos, dramaturgos, etc. Fundó la Compañía Nacional de Teatro en 1984, de la que fue presidente durante dos períodos, y ha sido presidente de la Fundación Teresa Carreño. También ha sido profesor y director de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela.

[4] Tanto Román Chalbaud como José Ignacio Cabrujas se iniciaron en el teatro, el primero bajo los dictados del actor y director Alberto de Paz y Mateos y el segundo con Nicolás Curiel en el Teatro Universitario de la Universidad Central de Venezuela. Ambos han complementado la labor de dramaturgos con la dirección e incluso con la actuación, como Cabrujas. Y con respecto al panorama general del teatro venezolano, Gilberto Pinto, Rodolfo Santana, Gilberto Agüero, Edilio Peña, José Gabriel Núñez, Manuel Trujillo, etc, surgieron de grupos y de los dictados de maestros, y también han simultaneado la creación dramática con la dirección y algunos de ellos con la actuación; y las nuevas generaciones de autores han egresado, en su mayoría, de escuelas de teatro donde han recibido una formación integral sobre esta disciplina: actuación, dirección, escenografía, etc.

siquiera está vinculada con la literatura, a pesar de su decidida inclinación hacia las letras. Puede afirmarse que su relación con el teatro es autodidacta. En esencia, está más próximo al término «poeta», en la acepción del Siglo de Oro, que a la de dramaturgo, al menos desde la concepción con que fue acuñado el término por Lessing[5]; sobre todo si se tiene en cuenta que sólo en una ocasión ha ejercido como director[6], que cuando termina una obra considera que ya no le pertenece[7] y que, incluso, presencia el estreno de sus obras desde el patio de butacas. Él reitera en muchas de sus entrevistas que lo único que ha deseado en toda su vida ha sido escribir, sin definición del género[8].

## ESTRUCTURAS DRAMÁTICAS

A pesar de lo mencionado *supra*, la primera obra de Isaac Chocrón, *Mónica y el florentino* (1959), tiene ya una estructura bien definida, y, sobre todo, es conscientemente modesta en su concepción[9]. Opta por el desarrollo lineal de la trama, sitúa a los personajes en una terraza con acceso a la calle y al interior de la casa para moverlos con libertad y facilidad; también es reducida la duración de la accion, apenas abarcá veinticuatro horas. Es decir, se atiene a las tres unidades clásicas en sus tres actos, que siguen la disposición: presentación, nudo y desenlace, si bien es verdad que la trama no está del todo bien delimitada, pues son varios los frentes que abre el autor sin que ninguno de ellos quede cerrado. Quizá la situación más clara sea una supuesta historia de amor entre Mónica y un joven florentino, pero no se concentra sólo en ella sino que parece estar más interesado en la reacción que ejerce esta relación en los demás personajes de la pieza, creándose cierta confusión y dispersión que por momentos aleja de la idea principal, que no es otra que la de una serie de personajes buscando un rumbo en la vida. Es una obra que se puede insertar en la tradición realista, con bastantes huellas de Chejov[10], sobre todo en el intento de crear una atmósfera de emociones contenidas y por el regodeo en las evocaciones. En definitiva, una pieza modesta, de un autor novel consciente de sus limitaciones.

Su segunda obra, *El quinto infierno* (1961), sigue también una estructura tradicional, conformada por tres actos; el segundo dividido en dos cuadros, en los que la acción se desarrolla de forma lineal. Sólo tiene unidad de lugar y acción, pues su duración se extiende desde el otoño a la primavera de un año sin definir. Su línea argumental está más delimitada que la de su pieza anterior, tiene lugar en un pueblo de Estados Unidos al que ha vuelto Betsy tras una larga estancia en Venezuela. Toda la obra gira en torno al fracaso de este personaje para readaptarse a su lugar de origen. Junto a esta situación principal[11], centrada en la evolución psicológica de Betsy, existen otras dos situaciones secundarias que quedarían establecidas de la siguiente forma:

- Situación secundaria 1: relación entre Daniel y Diana.
- Situación secundaria 2: relación entre el reverendo Lamb y Ángela.

Ambas tienen una incidencia directa sobre la principal, y están concebidas para contribuir al desmoronamiento de Betsy. Su desarrollo puede esquematizarse de la siguiente forma:

- Llegada de Betsy a Bordentown con el deseo de explicar en conferencias y a través de un libro sus experiencias en Venezuela. (Acto I)
- Imparte la primera y única conferencia, que resulta un fiasco. Escribe el libro que envía a varias editoriales. Cree que puede mantener una relación amorosa con Daniel. (Acto II)

---

5 Para una mayor información sobre esta cuestión cfr. Lessing, Gotthold Ephrain (1769), *Dramaturgia de Hamburgo*, Madrid, A.D.E., 1993; asimismo cfr. Hormigón, Juan Antonio (1991:31-58).

6 Dirigió su obra *Alfabeto para analfabetos*, que resultó un completo fracaso, sobre todo porque no ejerció como director, sino que más bien resultó una dirección colegiada en la que participó todo el reparto, según él mismo explica: «Aunque yo firmé la dirección, en realidad fue como un híbrido en el que todo el que decía algo, 'Pues sí, está bien, hazlo así'.» (Entrevista, 247)

7 Isaac Chocrón habla de sus obras en los siguientes términos: «Creo, si usamos la metáfora ramplona de que mis obras son mis hijos, que soy el padre ideal porque el problema de los padres es que dirigen, aconsejan, torturan, planifican la vida de sus hijos; mientras que yo soy un padre, primero muy infiel, que una vez que el hijo sale al mundo ya ni se acuerda de él. Ni siquiera me releo, que sería como verlo o buscarlo [...] siento que estos hijos se van al mundo y que en cuanto viene la producción original, que es la de Caracas, ya no son más míos, que son de los actores.» (Entrevista, 246)

8 «¿Isaac tu pasión fundamental ha sido el teatro?», «No, mi pasión fundamental ha sido escribir», Lovera De Sola, Roberto, «Mi pasión fundamental no ha sido el teatro, ha sido escribir», *El Nacional*, 18-02-1973, p. 1-28.

9 Con esto no afirmo que sea una obra de perfecta confección dramática, pero sí apunta las cualidades del dramaturgo, lo que fue reconocido por la crítica del momento: «Nosotros nos atrevemos a apuntar que lo más significativo de esta primera obra de Isaac Chocrón, su visión de hombre de teatro al resolver situaciones como un verdadero veterano de la escena. En otras palabras, su dominio de la técnica nos hace olvidar por momentos que nos encontramos ante un autor novel», Emilio Santana, «Teatro», *El Nacional*, 19-03-1959, p. 3; «Isaac Chocrón [...], se ha conservado dentro de un amable y, en última instancia, melancólico comedimiento de buen tono. Sus dos actos, en cuatro cuadros, sustentan en todo momento la tensión y el hilo dramático», Ratto-Ciarlo, «Mónica y el florentino», *El Nacional*, 11-03-1959, p. 26.

10 Influencia ya señalada por Rubén Monasterios en «Evocaciones y nostalgias», *El Nacional*, 20-01-1979, p. C-12.

11 Sólo en esta ocasión utilizo el término situación en la acepción con que es usada por la semiología teatral, a saber «figure structurale dessinnée, dans un moment donné de l'action», tal y como la definió Souriau (1950:55); aunque otros críticos hayan realizado definiciones diferentes, en términos generales el concepto es similar. En cuanto a la denominación de «secuencia principal» y «secundaria» se ha seguido la terminología propuesta por Boves Naves (1987).

- Ninguna editorial acepta su libro, no puede volver a Venezuela, fracaso profesional. Daniel se casa con Diana, fracaso afectivo; Ángela le informa de su boda con el reverendo y de la necesidad de alquilar la casa. Betsy queda sola, sin trabajo ni hogar. (Acto III)

El autor administra muy bien los recursos dramáticos que ha ido dejando entrever en los dos primeros actos para provocar la tensión que se desencadena en el último[12]. Es una pieza de estructura tradicional que profundiza en el tratamiento psicológico de los personajes, muy bien trazados aquí en contraste con los de la pieza anterior que resultaban esquemáticos y pecaban a menudo de dialogismo y de ser excesivamente sentenciosos.

En su siguiente obra, *Amoroso o una mínima incandescencia* (1961), ensaya nuevos recursos técnicos. Aunque sigue manteniendo la estructura de los tres actos, se ha liberado ya de todas las unidades, se desarrolla en diversidad de espacios y tiempos[13]. El autor se propone jugar con distintas técnicas dramáticas, con el fin de crear un ritual –según afirma él mismo[14]– en el que el público pueda participar y extraer sus propias conclusiones de lo que ha visto en la escena. De ese modo, propone en los preliminares una escena vacía para «que no adquiera un realismo que suponga lógica en el desarrollo de la acción» (A, 140). Hay continuas referencias al propio hecho teatral, los actores tienen plena conciencia de su condición de intérpretes, aluden en sus parlamentos al público y hacen comentarios sobre el espectáculo, el tiempo que le resta, etc.

[12] A este respecto hace un lúcido comentario el crítico Dionisio López Orihuela: «La última escena, la más viva, la más esperada por el público en la que la intuición teatral de Isaac Chocrón alcanza el límite del equilibrio y logra de un solo golpe maestro la justeza y coherencia del conjunto», *El Nacional*, 10-01-1961, p. 30. Por su parte, Susana Castillo dice de ella: «De corte estrictamente realista –acotaciones detalladas sobre la escenografía, precisión de lugares geográficos, anécdotas con alusiones folklóricas o históricas– la obra ofrece como novedad la ambigüedad final.» (1980:102). Por su parte, Rubén Monasterios destaca la influencia del teatro inglés del momento: «En cierto momento importante de su producción dramática se hace evidente la influencia del 'teatro de la Ira' (Pinter, Albee,...); en efecto, *El quinto infierno* (1961) y principalmente *Animales feroces* están diseñadas sobre el modelo dramático que pretende escarbar la podredumbre subyacente en las relaciones humanas.» (1975:92)

[13] La obra levantó una polémica que dividió a los críticos; unos ensalzaban los logros técnicos, especialmente Emilio Santana (*El Nacional*, 01-08-1961, suplemento, p. 3) y Lorenzo Batallán (*El Nacional*, 25-07-1961, p. 21); otros arremetían contra ella, sobre todo Guillermo Feo Calcaño, quien hizo un juicio demoledor al afirmar: «Chocrón desarticula el texto como un rompecabezas hecho pedazos» (*El Nacional*, 30-07-1961, p. 7).

[14] «Lo que importa es la intención que el director y los actores den al texto, y el resultado de ésta determinará la participación del público. Si cada factor encaja con cada otro factor, puede que entre todos celebremos un ritual», *El Nacional*, 20-07-1961, p. 20; cfr. también *El Nacional*, 19-07-1961, p. 20.



AMOROSO: ¿Y qué otra cosa somos tú y yo sino teatro? ¡Teatro, Aurora! ¡Auroras, teatro! (A, 156)

AMOROSO: [...] Señores, damas y caballeros: el espectáculo es un fraude. Pagaron para presenciar la comunión de un hombre y una mujer, pagaron por ver la suma satisfacción de dos seres, pagaron con credulidad y yo acepté... nosotros dos... aceptamos... convencidos de que nuestro ejemplo... creyendo que al final saldrían en busca de... Diríjanse de una vez a la taquilla y recobren su dinero. (A, 150)

AMOROSO: [...] en cuanto baje el telón salgo a alcanzarte. (A, 169)

Dentro del contexto del teatro venezolano del momento es una obra muy experimental por el hecho de que, aparentemente, no posee una acción definida. El primer acto es de presentación: la mañana siguiente de su noche de bodas, Amoroso ve desfilar ante sí cuatro facetas de Aurora, su esposa; no entiende lo que sucede y corre despavorido a casa de su amigo Simbad. En los dos restantes actos se repite de forma más extensa lo expuesto en el primero, a saber, su relación con las cuatro Auroras: la esposa, la amante, la maternal y la infantil y juguetona. Este recorrido lo hace de la mano de su amigo Simbad, quien introduce escenas con cada una de las Auroras y ejerce en ocasiones de narrador épico, como por ejemplo en la breve escena del burdel[15]. Con ello se pretende que Amoroso llegue al convencimiento, imaginando su propio futuro, de la multiplicidad de facetas del ser humano. Tanto en el intento de enfrentar al hombre consigo mismo, haciéndolo reflexionar sobre su imagen frente a un espejo, como en la utilización del teatro dentro del teatro, se constata la influencia de Pirandello[16].

El autor mencionó en su momento que esta obra es sólo una curiosidad en la que trata de volver a los orígenes del teatro y conseguir que el público participe de su propio reconocimiento en los hechos presentados: «Dicen que hace muchos años el teatro era juego, pretensión de esconderse tras máscaras y trapos para gozar imitándonos a nosotros mismos»[17].

Siguiendo esta idea del teatro como juego, Isaac Chocrón reincide a veces en el experimentalismo, pero no de forma continuada, pues la siguiente pieza se sale un poco de esta tendencia. Por ello, y para mostrar los textos en los que practica esta concepción, alteraré el orden cronológico seguido hasta el momento y agruparé las obras en tendencias con el propósito de mostrar las primeras tentativas del autor orientadas a la búsqueda de un estilo. Ello permite extraer del conjunto sus tres obras más experimentales

[15] Hecho éste, junto con las apelaciones al público, en el que se observa ya cierta influencia de Brecht.

[16] Cfr. Pirandello, L. (1922), «Teatro nuevo y teatro viejo», *Ensayos*, Madrid, Guadarrama, 1968: 233-253.

[17] «'*Una mínima incandescencia*' mañana en el teatro La Comedia», *El Nacional*, 19-07-1961, p. 20.

desde el punto de vista técnico: *Asia y el lejano Oriente* (1966), *Tric-Trac* (1967) y *Alfabeto para analfabetos* (1973).

*Asia y el lejano Oriente* se adentra en la estética del teatro épico[18], todos los efectos contenidos en la técnica brechtiana para provocar el extrañamiento están presentes:

- utilización de pancarta con títulos;
- apelaciones al público por parte del coro, que presenta en primer lugar a la compañía, dejando constancia de que se trata de actores que relatarán una historia y, en el transcurso de la pieza, harán varias intervenciones señalando intermedios y recapitulando cómo va la historia que cuentan;
- se incluyen canciones y recitados, evitando cualquier convención de que el actor está pronunciando un parlamento inventado por él;
- el decorado no existe sino que va siendo creado según las conveniencias de cada escena;
- la fábula se dispone en diversidad de escenas, cada una de ellas tiene sentido por sí misma; también puede alterarse su orden sin que afecte al conjunto;
- la fábula tiene un doble significado, el contado por los actores y el que se quiere transmitir realmente al público.

El autor plantea la hipotética situación que vive un país cuando sus dirigentes deciden ponerlo en venta. Se estructura en dos partes; en la primera, hace un recorrido a través de las capas sociales más populares; y en la segunda, presenta los estamentos que tienen más eco social, a saber, la prensa, los intelectuales, la clase política, etc, cuyas intervenciones, tanto en la primera como en la segunda parte, giran en torno a los beneficios y perjuicios que para ellos significará la venta de la soberanía nacional. Las escenas son susceptibles de ser alteradas, cambiadas de lugar, suprimidas o representadas aisladamente, porque todas tienen sentido por sí mismas, en una concepción similar a los cuadros de Brecht. En la presentación, el coro deja claro que lo que será observado en escena es meramente una historia leída como si de un periódico se tratara:

> La historia, por favor.
> Conociendo lo elemental
> Revisemos como a un periódico

[18] Gleider Hernández menciona al respecto: «Técnicamente ésta es la obra más ambiciosa de Chocrón, donde pretende plasmar grandes estructuras teatrales haciendo uso de los recursos más modernos del arte teatral.» (1979:103)



> La gente de este lugar
> No temamos
> No hay peligro
> Somos lectores
> Y nada más.
> Al grano. (ALO, 21)

Este recurso debe asociarse a la influencia que el teatro político de Piscator ejerció en toda Hispanoamérica –además de en el propio Becht–; asimismo, la elección del modo de exposición de este texto rememora en mucho las «actualidades»[19] del autor alemán. Y, desde luego, el propósito de esta obra no es otro que el de hacer reflexionar a los espectadores y parangonar lo visto en escena con la situación de expolio a la que Venezuela está sometida por la clase dirigente y los consorcios extranjeros que explotan los yacimientos petroleros y de otros minerales[20]. Desde luego, se constata la influencia del espíritu y la técnica brechtiana en la pieza, pero parece de justicia no dejar de mencionar la influencia de Piscator, claramente identificable.

En esta misma línea experimental se inserta *Tric-Trac* (1967), de la que el autor dice en los preliminares: «'Tric-Trac' puede considerarse pieza gemela con mi anterior 'Asia y el lejano Oriente'. Si se quiere, es una continuación de ella» (T, 108). Esta pieza ni tan siquiera tiene personajes con nombre, sino que los actores son identificados por un número que portan en el pecho –del uno al diez–, insertos en una escena con «luz muy blanca» ocupada sólo –según solicita el autor en los preliminares– por «una jaula de estas que existen en cualquier parque infantil» (T, 107). Además, hace especial hincapié en la idea de que los personajes son «seres y nada más que seres».

Estos diez actores, situados en mitad de la nada, con una escena libre de toda indicación espacial o temporal, crean una serie de situaciones provocadas por las palabras que pronuncian y que parecen carecer de cualquier lógica interna, emiten los parlamentos como si los estuviesen improvisando en ese momento, producto de alguna palabra anterior o del

[19] Máxime si se tiene en cuenta que algunas de sus escenas son una caricatura de ciertos sectores de la sociedad, de forma especial las que muestran a los sectores más poderosos. Especialmente irónicas son las que retratan al presidente y a los intelectuales.

[20] Hecho del que parte de la crítica se hizo eco: «Se ha tratado de abarcar un país, Venezuela, por medio de diez movedizos personajes, con una escenografía que nada representa y puede sugerirlo todo», J. A. Rial, «Asia y el lejano Oriente», *El Universal*, 21-04-1966, p. 19; «Sin duda alguna, Chocrón fue atraído por la problemática venezolana. Sin duda alguna rozó temas de actualidad. Sin duda alguna, quiso suscitar reacciones diversas exponiendo puntos de vista tan contradictorios», «'Asia y el lejano Oriente'. No habrá venta. Todo tiene su tiempo.», *La República*, 24-04-1966, p. 6.

gesto de alguno de ellos, de tal forma que se hace difícil hablar de diálogo ya que no existe continuidad. El gesto y el movimiento adquieren preponderancia sobre cualquier posible mensaje hablado.

El conjunto parece ser una sucesión de *happenings*, pues, en principio, la concepción de la obra está en deuda con éstos y con la técnica del teatro abierto, en el que los actores deben improvisar sobre unos temas propuestos de antemano y cuya continuidad depende del estado de los actores en ese momento, y de la posible participación del público. Pero *Tric-Trac* es un texto confeccionado por un autor en el que aparentemente no se contempla la intervención directa del público; sería más bien un intento por parte de Isaac Chocrón de probar los recursos usados por grupos como Living Theatre, Open Theatre, etc, pero llevados a un texto cerrado[21].

Parece que Chocrón ha logrado con este texto poner en práctica el ritual teatral del que hablaba a los inicios de su producción[22] y que consiste en situar en escena a diez personas que se confrontan con sus miedos, sus alegrías, frustraciones, anhelos, miserias, etc, y su forma de reaccionar ante ellos. Las acciones se abren y se cierran sobre ellas mismas y parecen surgir de una suerte de ritual que tiene lugar en escena. En suma, trata de poner al espectador frente a su propia imagen, en la multiplicidad de sus facetas. Es una pieza que puede considerarse en consonancia con los postulados de Artaud y su teatro de la crueldad, en cuanto que trata de apelar a todos los sentidos y aprovechar todas las posibilidades de expresión que ofrece la escena, si se la libera del corsé que impone el texto para indagar en la realidad humana[23]. Y, desde luego, tanto en la interpretación que exige de los personajes como en la utilización de una escena vacía, puedo detectar también la deuda con los postulados de Grotowski y su teatro pobre.

Donde Isaac Chocrón alcanza el mayor grado de experimentación es en *Alfabeto para analfabetos* (1973), en la que maneja un gran número de

[21] Rubén Monasterios menciona esta obra de Isaac Chocrón junto con *Los ángeles terribles* de Chalbaud y *Fiésole* de Cabrujas como los tres prototipos de teatro experimental venezolano: «representan la culminación del Teatro Experimental venezolano, transferido del área de creación –efímera– del director al área de creación del dramaturgo, y por lo tanto, son las obras que dotan de permanencia, de trascendencia en el tiempo al citado Teatro Experimental; culmina en ellas el Teatro Experimental porque las obras del caso contienen los rasgos estructurales de ese modelo; es como si los dramaturgos hubiesen recopilado todos los materiales producidos por el Teatro Experimental.» (1975: 102)

[22] En «Hoy vuelve 'El quinto infierno' de Chocrón», *El Nacional*, 01-06-1961, p. 20 afirma: «En suma, creo en el teatro como ritual y no como retrato fiel»; cfr. también «'Una mínima incandescencia' mañana en el teatro La Comedia», *El Nacional*, 17-07-1961, p. 20; y «El Teatro del Ateneo hoy en el II Festival», *El Nacional*, 20-07-1961, p. 20.

[23] Rubén Monasterios se hace eco de esta cuestión en el prólogo de la obra: «Los actos lúdicos que ocurren entre esos diez personajes son más bien un enfrentamiento a la realidad que una fuga a la realidad, porque esos personajes somos nosotros, cada uno de nosotros; ese lugar impreciso y ese tiempo es nuestro lugar cotidiano y nuestro tiempo», prólogo a *Tric-Trac*, en Chocrón, I. (1990), *Teatro IV*, Caracas, Monte Ávila Editores, p. 102.



recursos novedosos que estaban triunfando en las escenas europeas y americanas. Al igual que las anteriores, la obra está dividida en dos partes, los actores se organizan desde el comienzo como un coro para hacer recitados, interpelaciones directas al público, etc, es decir, conscientes de su condición de actores que van adquiriendo diversidad de roles a lo largo de la pieza.

La trama está también organizada en numerosas escenas o situaciones, alineadas siguiendo el orden del alfabeto. Cada una de las letras es enumerada y glosada por los actores, quienes emiten, como si de un juego se tratara, palabras que comienzan por la letra citada; sólo al llegar a la letra «t» se detienen más que en las restantes y hacen una escenificación de la vida de santa Teresa[24].

Se hallan, pues, reminiscencias del teatro épico en la disposición de escenas sin más lógica que el orden del alfabeto, susceptibles de ser escenificadas de forma individual, como cuadros sueltos. También sigue dicha técnica en la interpretación distanciada de los actores, que en ningún momento pueden ser identificados como personajes, sino como actores que adquieren diversos roles según la conveniencia de la pieza y que son miembros de una compañía en la que la figura del director está claramente distinguida. Isaac Chocrón rompe, pues, cualquier convención de verosimilitud e ilusión, es decir, para él esta pieza es un juego en el que usa certeramente la (re)teatralización[25], en clara consonancia con el tema que expone, que no es otro que su propósito de volver a familiarizarse con la lengua[26]. Con ese mismo talante lúdico incorpora una pequeña pieza sobre la vida de santa Teresa mediante el tópico del teatro dentro del teatro de larga tradición[27] y ampliamente desarrollado por Pirandello[28], cuyas teorías sobre las relaciones entre la realidad y la ficción han dejado profundas huellas en el teatro contemporáneo.

A todo lo anterior, debe sumarse su deuda con el *happening*, el Living Theatre y el teatro abierto, en cuanto que prima el juego, el movimiento y

[24] La introducción de esta breve escenificación es un homenaje del autor a la santa porque la había descubierto poco antes de escribir la obra: «Como no podía escribir, iba a aprender a escribir. Así que me fui a España. Me leí todo *El Quijote*. Descubrí a santa Teresa y me volví un teresiano.» (Vestrini, 1980:26). De hecho, Isaac Chocrón comenzó a escribir *Alfabeto para analfabetos* en Madrid.

[25] Es decir la ruptura de la convención escénica. Con esta técnica se «presenta el espectáculo únicamente en su realidad de ficción lúdica. La interpretación del actor indica la diferencia entre personaje y actor.» (Pavis, 1983:437-438).

[26] Cfr. nota 24.

[27] Recuérdese a Calderón, Shakespeare, Corneille y Marivaux entre otros. Para una mayor profundización sobre esta cuestión, especialmente en cuanto a la tradición hispana, cfr. Andrés-Suárez, I, José Manuel López de Abadía y Pedro Ramírez Molas (1997).

[28] Sobre todo en cuatro de sus obras dramáticas: *Así es si así os parece* (1916), *Seis personajes en busca de autor* (1921), *Enrique IV* (1922) y *Esta noche se improvisa* (1930).

las coreografías de gestos y palabras sobre el imperio del significado. Los actores cambian en instantes de personaje y tratan de expresar más con el gesto y con los movimientos. Las palabras son un instrumento más, e interesa en mayor medida su sonoridad y posibilidad de combinación que el significado que comportan. De ahí que se pueda mencionar también la fuerte influencia de Artaud en la pieza, tanto directamente, por los escritos del director y teórico, como a través de los grupos antes citados, cuyos trabajos estaban fuertemente impregnados de las teorías artaudianas.

*Alfabeto para analfabetos* es la obra más lúdica de Isaac Chocrón; hay un continuo juego en todos sus aspectos, el contenido, la concepción de la misma, la disposición de los actores, el ritmo que se pide en los preliminares y las didascalias, en cuanto a que debe semejarse a un tablao flamenco, etc. Y con esta pieza termina la experimentación por la experimentación del autor.

Isaac Chocrón está al corriente de todas las innovaciones teatrales y ha galanteado con muchas de ellas buscando su modo de expresión. Desde luego, se van a encontrar en su dramaturgia huellas de todas estas técnicas, pero tamizadas por su particular modo de entender el teatro y de sus necesidades para expresar los temas que le interesan. Un hecho que merece destacarse, íntimamente unido a la nueva forma de organizar la trama, es que estas obras están estructuradas en dos partes, recurso que Isaac Chocrón usó por primera vez en *Animales feroces* (1963) y que no ha abandonado hasta el momento, salvo algunas excepciones en las que opta por la obra de acto único.

En las tres primeras obras –*Mónica y el florentino*, *El quinto infierno* y *Amoroso o una mínima incandescencia*– se tiene la oportunidad de presenciar el comienzo de la situación que se desarrollará. En las tres ocasiones esta presentación tiene lugar en el primer acto. A partir de *Animales feroces*, en cambio, cuando comienza la obra ya existe la tensión dramática, y de ahora en adelante todos los textos comenzarán en el clímax dramático; en la primera parte se plantea esa situación tensa[29] que genera la obra, y en la segunda se soluciona o, al menos, se ve alterada en algún sentido.

*Animales feroces* comienza con el regreso de algunos personajes del entierro de un familiar, Ismael, que se ha suicidado. A partir de esta primera escena, Chocrón dispone una serie de analepsis y prolepsis que presentan las traumáticas relaciones entre los miembros de la familia Orense. De tal forma

[29] Utilizo esta lexía porque Isaac Chocrón define el teatro como: «gente en tensión», *El Nacional*, 30-10-1990, p. C-12; «Cuando me preguntan 'qué es el teatro', digo que no creo que el teatro sea ideas ni mensajes ni nada de eso. Es gente en una situación irregular, tensa, que los cambia.» (Márquez, 1996[b]:358)



que las dieciocho escenas que componen la obra están dispuestas sin que se produzca entre ellas ninguna relación lógica de acción. Presentan una situación general con intención totalizadora y le corresponde al receptor establecer las conexiones entre unas y otras, lo que le permitirá finalmente extraer una visión de conjunto sobre las relaciones interpersonales. La disposición estructural obedece al claro propósito de que el espectador no se distraiga con la evolución de la trama y se concentre en las relaciones entre los personajes, según manifiesta en los preliminares: «Me interesan más las relaciones entre los personajes que la trama de lo que sucede»[30]:

> Las dieciocho escenas que integran las dos partes de la pieza –manifiesta Chocrón en los preliminares– son, en primer término, imágenes colectivas y luego una consideración o planteamiento específico. Se pretende que esas imágenes parezcan como un montón de fotos desordenadas, las cuales, al irlas detallando, van descubriendo ciertos aspectos que no son necesariamente idiosincrasias exclusivas de los personajes. (AF, 12-13)

Todo lo mencionado con respecto a *Animales feroces* puede hacerse extensible a *Clipper* (1987), que también trata el tema de la familia heredada, es autobiográfica y presenta recursos técnicos similares.

La fotografía es un elemento estructural importante en ambas, pues la disposición de las escenas pretende simular un álbum fotográfico que sin un especial orden cronológico va mostrando imágenes sueltas de la vida de las familias que representa el autor en escena. En *Animales feroces*, la familia Orense muestra sus carencias afectivas y sus problemas de relación debido a la férrea presión a que fueron sometidos por sus padres, quienes por el afán de crear una familia modélica, según los cánones de la sociedad judía, castraron las ilusiones y por ende la vida de sus hijos: Sara, David y Sol.

El incidente del que se sirve el autor para reflejar esta situación es la vuelta de Sol, la menor de los hermanos Orense, que tras un largo período en el extranjero regresa a Venezuela para recuperar el afecto de Ismael, el hijo al que abandonó para librarse del matrimonio impuesto por sus padres. Ismael no quiere mantener ningún tipo de relación con su madre. A pesar de hacer duras críticas hacia sus padres, Sol repite los mismos esquemas sufridos por ella y somete a Ismael a una gran presión, pues lo persigue exigiéndole el afecto que cree le corresponde como madre. Ismael termina suicidándose y todos los personajes buscan en el pasado la explicación de este hecho, que no es otro que el estigma de sus propias frustraciones. La obra cierra el círculo sobre ella misma, todos continúan su vida de forma

[30] Escrito que el autor adjuntó al programa de mano de *Animales feroces*.

similar a como lo han hecho siempre, tratando de sobrevivir sin indagar demasiado en sus conciencias y frustraciones.

*Clipper* sigue también la disposición de un álbum fotográfico desordenado. El detonante para el inicio es la fotografía que se le cae a Jacobo de un viejo libro, ésa que él mismo tomó el día en que fue enviado a estudiar a los Estados Unidos. Esta foto lo devuelve a esos momentos de su adolescencia y a otros previos al viaje que terminaría cambiando su vida, y que fue motivo para el replanteamiento de las existencias del resto de sus familiares. También se trata de una familia judía un tanto particular; está formada por dos padres –Don Elías y Tío Elías– y cinco hijos, tres del primero y dos del segundo. Viven todos juntos porque las respectivas madres y esposas los abandonaron. Pero, en el momento representado, los hijos ya han crecido y cada uno quiere vivir su propia existencia, para lo cual deben desligarse un poco los unos de los otros, liberarse de unos lazos que constriñen sobre todo porque chocan de lleno con la pretensión de Don Elías de mantenerlos bajo los preceptos de una familia judía tradicional, inadecuados para las necesidades de los jóvenes que viven insertos en una sociedad no judía. Afortunadamente, en esta obra se pone remedio a tiempo a todas las tensiones generadas por la familia, y cada cual logra conducir su vida según sus propias inclinaciones; ello se deduce de las observaciones que va glosando Jacobo desde un presente posterior a los hechos. Por último, el texto se cierra formando un círculo, pues termina con la misma situación que lo originó, la foto de la familia de Jacobo el día de su partida a Estados Unidos.

Estas obras están en deuda con el *stationendrama* de Strindberg[31], en cuanto que la continuación de la acción queda diluida en una sucesión de escenas sin orden causal entre una y otra, concebidas para mostrar una situación general de los acontecimientos que quieren reflejarse, a saber, las relaciones conflictivas entre los miembros de una familia. Además de la deuda en la técnica empleada, hay otras reminiscencias del autor sueco, como el autobiografismo. Donde existe un paralelismo mayor es en *Clipper*, pieza claramente inserta en la «dramaturgia del yo», tan practicada *avant la lettre* por Strindberg. En *Clipper* prima el subjetivismo del personaje principal, Jacobo, quien observa desde la distancia temporal a todos los miembros de su familia y, aunque él mismo esté incluido en los recuerdos, es quien explica los comportamientos, completa ciertas informaciones, apunta qué sucedió, etc; en definitiva, actúa como una especie de narrador épico,

[31] La influencia de Strindberg en la obra de Isaac Chocrón es patente, además en *Tendencias del teatro contemporáneo* deja buena constancia de su admiración por el autor sueco y le dedica un apartado que termina diciendo: «Quien quiera hablar de teatro contemporáneo tiene que conocer a Strindberg.» (1968:31)



y todas las situaciones están concebidas para mostrar la reconciliación del protagonista con su pasado y su familia. Es muy interesante esta propuesta, pues el individuo se convierte en objeto de sí mismo.

Un elemento diferenciador es el modo de tratar el tema de las relaciones familiares. En *Animales feroces* la convivencia parece imposible, los personajes viven encerrados en sí mismos y, enfrentados al resto, son incapaces de levantar los muros que han edificado a su alrededor para así mantener una relación afectuosa. Sus parlamentos, sobre todo los de Sol, son siempre reproches, dardos lanzados con clara intención de herir. Hay momentos en los que la tensión entre ellos es insostenible, cada cual mantiene su propio discurso y se niega a oír a los demás. En estos comportamientos se perciben huellas de la virulencia propia de los «jóvenes airados» ingleses. En *Clipper*, a pesar de los conflictos existentes entre los personajes, consiguen llegar a un entendimiento y finalmente se logra la comunicación. Más que las relaciones entre los personajes, lo que prima aquí es la reflexión del individuo sobre sí mismo. Se trata de un texto más subjetivo en el que se aísla a un personaje del resto y en sucesivas escenas se va confrontando con su inconsciente gracias al resorte que supone ver una vieja foto de familia. Como puede observarse, a pesar de coincidir con la técnica del *stationendrama*, ésta se halla más cerca de la nueva concepción con que fue usada por los expresionistas[32].

Otra diferencia radica en que en *Clipper* hay una persona que recuerda, el pasado toma forma de presente sólo en su conciencia y sólo a él le afecta ya que reflexiona, glosa y modifica su sentimiento ante ese pasado; en cambio, el resto de los personajes sigue estancado en el tiempo rememorado. La obra discurre, pues, en una línea muy parecida a *La muerte de un viajante* de Miller. En *Animales feroces* es el dramaturgo el que presenta cuadros sueltos de la familia Orense sin que ninguno de los personajes sea ese narrador épico que aparece en *Clipper*. Todos viven el absoluto presente de la escena concreta, salvo la escena siete de la primera parte en la que Sol ve las mecedoras que pertenecieron a sus padres, y este motivo, junto al olor a té verde, le hace rememorar una situación producida veinte años antes que explica buena parte de los comportamientos actuales de los personajes. Pero el que realiza la función de compilador de esa memoria selectiva es el dramaturgo, que ejerce como demiurgo y dispone la yuxtaposición de las escenas según su arbitrio.

[32] Para una mejor apreciación de esta cuestión recuérdense los comentarios que hace Szondi sobre el uso de este recurso por parte de los expresionistas: «El Expresionismo adopta la técnica estacional de Strindberg como forma dramática del individuo, en su intento de articular no las acciones interpersonales, sino la senda que dicho individuo sigue por un mundo alienado.» (1978:114)

A pesar de las diferencias, la sucesión de escenas aisladas cumplen la misma finalidad: mostrar una larga historia familiar y su evolución, propósito que sería difícil representar de otro modo. En ambas también se sirve del recurso de la *mémoire involontaire* proustiana en la que el pasado se muestra en su presente. Y lo volverá a utilizar Chocrón en una de sus últimas obras, *Escrito y sellado* (1993), con un desarrollo lineal donde se incluyen una serie de pasajes evocados por uno de los personajes y que se tornan presente en escena, aunque los únicos que lo perciben son los espectadores.

*Escrito y sellado*, dividida en dos partes segmentadas en ocho escenas, cuenta un argumento, en principio muy sencillo, que ya he adelantado: Saúl, un profesor venezolano, llega a Albuquerque gracias a la invitación de su universidad. El destino ha querido que en el vasto desierto encuentre a Miguel, antes actor y ahora sacerdote. Este encuentro fortuito motiva el desarrollo de la obra, pues lleva a Saúl a enfrentarse con las circunstancias de las que venía huyendo de Caracas. La fábula se sucede en un *continuum* y en la primera escena aparecen ya todos los datos que se gestarán en las siete restantes que conforman la pieza.

La trama comienza con el encuentro de estos amigos, quienes después de muchos años, conversan y cuentan los hechos que les han traído a Albuquerque: a Saúl, la muerte de Luis, un ser muy cercano y querido por él; y a Miguel, el sacerdocio. Cuando Saúl cuenta la enfermedad y muerte de Luis, Miguel lo sorprende confesándole que él padece la misma dolencia. Esta «casualidad», la reiteración de la enfermedad, que nunca se nombra, es el detonante para la acción, que avanzará en dos planos complementarios. Uno es la superación, por parte de Saúl, de la muerte de Luis; otro es la reconciliación de Miguel con su estado.

De nuevo, el recurso utilizado para la disposición de la trama es el uso de escenas aisladas, cada una de las cuales representa un momento importante para el desarrollo de la acción. Uno de los mayores logros de Isaac Chocrón en este caso es el recurso de la *mémoire involontaire*, gracias al cual articula la historia de Luis en el presente dramático, pues cuando Saúl dialoga con Miguel, el recuerdo de acontecimientos similares vividos con Luis se tornan presentes en escena, perdiendo así el matiz de sermón o consejo, anexándose a la nueva situación como parte integrante de ella.

*Solimán el Magnífico* se estructura también en una sucesión de escenas sin conexión causal entre unas y otras. A semejanza de *Animales feroces* y *Escrito y sellado*, la figura del autor aparece como demiurgo que decide los momentos que quiere escenificar y su disposición para que, lo que no sucedía en *Clipper*; en cambio, coincide con ésta en la concepción de abarcar toda la existencia del personaje central. En efecto, en *Solimán el Magnífico* Chocrón trata de circundar la existencia del gran emperador otomano en su totalidad, en la relación del individuo consigo mismo y con los otros; destaca la soledad y el aislamiento personal a pesar de estar continuamente rodeado de gente y de tener poder omnímodo sobre todos sus súbditos. Al pretender delimitar al individuo como ente social, el autor descarta la enunciación subjetiva adoptada en *Clipper* para convertirlo en objeto de su reflexión y análisis.

Las diez escenas que conforman la pieza engloban los cuarenta y seis años del reinado de Solimán. Comienza con el entierro del sultán y, a continuación, se reproducen los momentos más significativos de su vida para concluir en un círculo de la misma escena inicial: «En diagonal, de izquierda a derecha del espectador, entra la procesión de los veinte hombres cargando la urna, con la que se inició la escena I de la obra. Repiten todo el movimiento de esta escena, incluyendo el incidente del cofre.» (SM, 203). Dentro del ciclo vital de Solimán, el autor ha dividido la obra en dos partes que fragmentan la existencia del personaje, y no por un motivo expresamente cronológico ya que en la primera sí existe pero en la segunda se altera en una ocasión[33]. La división tiene que ver con una diferencia en el tratamiento del personaje y su manera de enfrentarse con el destino. En la primera parte, que comienza en 1520 –inicio de su reinado– hasta 1538 –cuando cuenta con 44 años de edad–, se percibe claramente su duplicidad de hombre amante de las artes, que sólo desea ser orfebre, y el hombre de estado. En cambio, en la segunda parte ya sólo se observa al conquistador, al gobernante, desde su momento de esplendor en 1529, a las puertas de Viena, que no conquistó por simple capricho, hasta los setenta y dos años, a las puertas de Viena por séptima vez, anciano, enfermo y cansado ya de tantas muertes y esfuerzos por engrandecer su imperio. El hombre sensible al arte ha desaparecido y la recompensa recibida por haber aceptado su destino de gran sultán es la pérdida de su propia identidad; así lo constata en su última intervención, cuando hace un repaso de todos los solimanes que ha sido durante su vida:

> SOLIMÁN: [...] Me miro en este espejo que se hace cada vez más grande, como si todo el mundo fuese un espejo, como si yo dejara de ser uno y fuese los otros tantos Solimán que fui.
> [...]
> SOLIMÁN 8: ¡Yo, el dueño del mundo!
> SOLIMÁN 9: ¡El dueño de todo!

[33] La escena séptima tiene lugar en 1553, en la siguiente da un pequeño salto atrás, escenifica un acontecimiento que tuvo lugar en 1550.

SOLIMÁN: Menos de este espejo. Nunca pude dominarlo. Siempre reflejaba a Solimán, y no al Sultán Solimán El Magnífico. ¿Cuál de los dos fui yo? ¿Cuál queda? ¿Cuál dejo?
A CORO LOS NUEVE: ¡Sultán Solimán El Magnífico!
SOLIMÁN: Entonces, para que no quede nada, rompamos el espejo. (SM, 199-200)

Se encuentran aquí huellas del expresionismo, en la tentativa de captar al individuo en su totalidad, y del naturalismo, en lo referente al hecho de que el individuo no ha sido capaz de luchar con el entorno y ha sucumbido al determinismo social, como reconoce el propio personaje: «El destino del Imperio es quien me domina.» (SM, 185)

Por último, destaco la influencia de los postulados de Pirandello[34] en el tratamiento del juego de espejos y la heterogeneidad humana, utilizados con más profundidad y complejidad que en *Amoroso o una mínima incandescencia*. El juego proviene ahora del propio personaje, quien durante toda la obra porta un espejo en el que va viendo reflejados los cambios sufridos a lo largo del tiempo como una imagen de su propia alma. Y frente al espejo, que le muestra la realidad y su existencia cambiante, está el retrato que le hace Tiziano, una imagen congelada –motivo recurrente en la dramaturgia chocroniana[35]– que no impresiona tanto como la imagen especular:

SOLIMÁN: Ahora tendrás otro espejo donde mirarte. El de Tiziano; espejo siempre intacto y por lo tanto, cómodo. Espejo que no te hará preguntas ni te dará respuestas. El espejo de Tiziano será el ideal: pura vanidad. Sin mirada que me traicione. Sin ojos que me delaten. (SM, 160)

La confrontación del personaje consigo mismo, motivo recurrente en Isaac Chocrón, se perfila con máxima nitidez en *La revolución* (1971), pieza en dos partes en la que Isaac Chocrón retoma un poco la tendencia del teatro

[34] La influencia de Pirandello es ahora mucho más profunda; *Solimán el Magnífico* puede, por tanto, enmarcarse dentro de la especificidad de los postulados de este autor contemplados por César Oliva y Francisco Torres Monreal: «En conjunto, la obra de Pirandello se nos presenta como una reflexión sobre el teatro considerado como el marco y el género más adecuado para una reflexión vital sobre los grandes interrogantes del hombre y de la vida; del hombre enfrentado con los grandes problemas de la existencia (el ser, el parecer, la verdad, el tiempo, la muerte) y del hombre enfrentado a sí mismo [...], el teatro se presenta como el gran espejo, puesto que en él el hombre se nos muestra como en un escaparate, solo o en pugna con los otros, para ser contemplado por una colectividad que hay que espolear para que salga de su pasividad.» (1990:384-385)

[35] Este mismo recurso ha sido utilizado por Chocrón en *I reyes I*, para marcar la diferencia entre el personaje que queda fijado en un retrato de juventud y el que evoluciona en el devenir de la vida. En este mismo sentido se puede entender el recurso de la fotografía, presente en *Animales feroces*, *Clipper* y *Escrito y sellado*, en todos los casos acentúa la oposición entre la imagen congelada en el pasado con la impresión fotográfica frente al desarrollo en el devenir existencial de los personajes.



épico en consonancia con las tesis pirandellianas, e incluso hay críticos que han visto en ella huellas de Beckett[36].

*La revolución* está concebida como una representación de vodevil; Gabriel es un actor de *variettés* al final de su carrera quien, supuestamente, hará el espectáculo que ha venido representando durante muchos años, acompañado por su representante y ayuda de cámara Eloy. Durante la primera parte hacen una especie de recorrido por el pasado, en el que mencionan teatros y ciudades en las que actuaron, así como el lugar y modo en que se conocieron; en definitiva, un sinfín de vivencias juntos. La segunda parte se centra exclusivamente en el enfrentamiento de estos dos personajes, tal como se venía enunciando anteriormente. Gabriel, consciente de su decrepitud y de la sinrazón de su vida, deja entrever desde el comienzo que ésta será su última actuación, mientras que Eloy se niega a enfrentarse a la realidad. La idea de la representación de *variettés* está planteada desde esos momentos:

ELOY: Buenas noches... mucho gusto... buenas noches... un placer.. ¿ya están todos aquí?.. Sí, creo que sí... enseguida comenzamos. (*Gritando*) ¡Ah!, Miss Susy, ¿vamos a comenzar? ¡Ya están todos aquí! (*Baja el tono*) Enseguidita viene... debe estar dándose los últimos... ustedes saben como son las estrellas... (R, 101)

A partir de ahí, mediante interpelaciones, comentarios entre ellos sobre lo que deben pensar los espectadores y referencias al espectáculo se persigue la complicidad de un público que es integrante directo de la pieza[37]. Es éste un ejercicio de dominio de la escena por parte de Isaac Chocrón que juega con la convención del espectáculo dentro del espectáculo y con el distanciamiento. Gleider Hernández reconoce en éste uno de los mayores logros de Isaac Chocrón en la pieza:

La pieza no se limita a un diálogo entre Eloy y Gabriel solamente. Sino que por el contrario, están haciendo referencias siempre al público, para que se

[36] Nora Eidelberg señala que hay numerosas reminiscencias entre esta obra de Chocrón y algunos recursos de Samuel Beckett, tales como la utilización de la repetición y la contradicción en el lenguaje para anular ideas, pero destaca sobre todo los paralelismos con *Esperando a Godot*: «a) Tanto Vladimir y Estragón en *Godot* como Gabriel y Eloy en *La revolución* son seres marginados que tratan de asirse a un último recurso para poder sobrevivir. b) Ambas piezas recurren al vodevil y a las improvisaciones del 'music-hall' de principios de siglo para amenizar la obra. c) Beckett y Chocrón se basan en pautas lingüísticas concretas para crear las situaciones dramáticas. Algunas de éstas son la repetición, el monólogo, las contradicciones, la distaxis (interrupción o ruptura de la conexión lógica de los parlamentos), etc» (1985:48-49).

[37] A este respecto opina Leonardo Azparren: «*La revolución*, de Isaac Chocrón, está construida a partir de un manejo explícito de la teatralidad básica: el actor frente al espectador; más aún, esa relación es el eje dramático y el sentido profundo de la situación de Gabriel y Eloy, sus dos únicos personajes.» (1991:128)

sienta partícipe o responsable de lo que los personajes quieren expresar. No se busca una catarsis con los protagonistas, porque su actuación es siempre explicativa, didáctica, épica. Ha sido un gran acierto técnico de Chocrón el meter al auditorio –o lector– como testigos activos de lo que discuten Eloy y Gabriel, porque así la narración se hace más íntima y al mismo tiempo se produce el distanciamiento objetivo. De aquí arranca la razón de la aceptación que ha tenido el drama, no sólo en Venezuela, sino en otros países hispanoamericanos. (1979:119)

La obra deviene en una sucesión de escenas sin otra lógica que las digresiones de los personajes que saltan continuamente de un asunto a otro y crean situaciones de enfrentamiento entre dos personalidades muy diferentes. Este recurso le permite a Chocrón desarrollar la idea de que en la sociedad actual la única revolución que puede darse es la individual[38], fruto de la toma de conciencia de cada cual sobre su propia realidad.

Finaliza siguiendo la convención del espectáculo, con la despedida de Eloy, que trata de ocultar al público que Gabriel está herido de muerte:

ELOY: Por favor, señores, salgan rapidito. Aquí no ha pasado nada. Esto es parte del espectáculo. Por favor, váyanse a sus casas, tranquilos. Sin atropellamientos. Por favor, salgan rápido. Aquí no ha pasado... ¡Fuera! ¡Fuera! (R, 174)

Muestra esta obra la destreza de Isaac Chocrón en el juego dramático, desde el primer instante tensa la situación de los personajes, especialmente de Gabriel, y dispone varios momentos álgidos que mantienen a los espectadores prendidos a una trama que continuamente se vuelve sobre ella misma, con parlamentos muy precisos, carentes de florituras. Apenas hay momentos de transición, nada distrae de la teatralidad pura, centrada en el diálogo de los personajes que, indefectiblemente, se dirigen hacia el desenlace de su drama. No en vano es considerada una de las obras más brillantes del teatro venezolano[39].

[38] Idea expresamente señalada por el autor: «Era la época de la revolución cubana y otras aquí y allá. Yo pensé, como dice el personaje, que antes de hacer la revolución afuera y estar marchando hay que hacer la de uno.» (Entrevista, 243)

[39] Leonardo Azparren sostiene: «*La revolución* es uno de los textos más radicales y brillantes de la dramaturgia venezolana. Sus dos largos actos, desprovistos de fáciles recursos materiales, se apoyan en una teatralidad más fundamental: la presencia real en el escenario de dos seres humanos, sin posturas cerebrales, sin retórica concientizante, haciendo de todos sus decires un ácido testimonio visceral, activo, teatral. Ya es inequívoca la destreza de Chocrón con el diálogo, la situación, la intensidad y el equilibrio dramáticos, logros que ha perseguido con disciplina germana desde sus comienzos.» (1978:125) Por su parte, Rubén Monasterios considera que lo más interesante de ella es su concepción ideológica, que abre una nueva etapa en la dramaturgia chocroniana: «*La revolución* (1971), obra que inicia un nuevo ciclo en la dramática de Chocrón, no por su apariencia formal, pues ésta responde a lineamientos anteriores, sino básicamente por su orientación ideológica, por su escalofriante autenticidad y por su densidad conceptual. Con *La revolución*, Chocrón inaugura una nueva manera de entender su misión como dramaturgo; esta pieza es una de las más brutalmente agresivas escritas por un dramaturgo venezolano.» (1975:94)



*El acompañante* (1978) guarda ciertas similitudes con la anterior en cuanto a que también enfrenta a dos personajes en una situación de alienación y soledad a través de escenas que se superponen partiendo de las digresiones de éstos. Un músico, José, llega a casa de Estela, quien ha solicitado los servicios de un pianista. Tras los primeros momentos de presentación y durante toda la primera parte se presencia una situación extraña en la que los personajes parecen estar examinándose; por sendos monólogos, aprovechando la salida de escena del otro, se sabe que ninguno de los dos está siendo sincero, y, aunque ellos lo saben, continúan con el juego de máscaras. Ya en la segunda parte desaparecen las máscaras, Estela es sólo la amante de quien mantiene la casa, nunca ha cantado ópera, sino que ha pertenecido a alguna que otra mediocre compañía de zarzuela; y José es un músico anodino con instintos suicidas.

La obra está en la línea del absurdo, dos personajes que acaban de conocerse mantienen una larga charla mientras toman champaña, caviar, paté. En ella se aproximan a cuestiones fundamentales que no llegan a tocar del todo, de ese modo se va creando una tensión entre ambos –la tensión de lo no-dicho– que en la segunda parte resultará melodramática. La escena se transforma, entonces, y presenta a dos personas encerradas que se insultan y maltratan físicamente, en la línea de algunos textos de Pinter. La atmósfera está, además, mediatizada por los fragmentos de *Madame Butterfly* que acompasan la escena. Se podría afirmar que la ópera es la verdadera generadora del drama que viven estos dos seres solitarios y que indefectiblemente termina de forma trágica.

En dos partes están también estructuradas *Okey* (1969) y *La máxima felicidad* (1975) las cuales versan sobre la prioridad de sustituir a la familia tradicional por fórmulas diferentes.

En *Okey*, la primera parte presenta la monótona existencia de dos personajes, Mina y Franco, que viven en una habitación de azotea, con apenas recursos, y cuyo único aliciente es ver las parejas del parque de enfrente y la lectura de periódicos viejos. Entonces aparece Ángela –antigua clienta de Mina– y altera su cotidianeidad. En la segunda parte, ya los tres personajes viven juntos desde hace un año; poseen cierta holgura económica y están instalados en el *penthouse* de Ángela. Sin embargo, Mina no acepta la nueva situación, pues se siente tan alienada como cuando vivía en la azotea. Al final, decide venderle a Ángela la exclusividad de Franco y marcharse.

Isaac Chocrón plantea la ruptura de dos situaciones que se han desarrollado fuera del espacio escénico; tanto la primera como la segunda parte representan el clímax dramático, sólo se presencia el desenlace. Ello porque al autor no le interesa el modo en que han llegado a ese estado sino cómo se desenvuelven en él. Hay dos posturas: la de Franco y Ángela, que se acomodan a sus circunstancias, y la de Mina, que es la única que actúa. Ella modificó la situación de la primera parte y, al parecer, cambiará también la de la segunda, aunque la obra queda abierta para que el espectador elija el final deseado: si Mina se queda y continúan viviendo su presunta felicidad o si se marcha con el cheque al portador que convierte a Ángela en dueña de Franco. En el fondo de la obra, a través de la situación y sobre todo por el comportamiento de Ángela, se advierte una seria crítica a una sociedad mercantilista en que todo se puede comprar y vender[40], incluso la felicidad y las personas.

En *La máxima felicidad* aparece un espacio inicial al que van accediendo los personajes para ocupar su puesto y dedicarse a sus tareas. La primera parte se centra en la convivencia de Perla, Leo y Pablo, quienes han decidido libremente compartir sus vidas. A través de ellos se llegan a conocer sus orígenes, sus preferencias y cómo distribuyen las responsabilidades de la casa. Y en la segunda parte, se dedican a explicar su peculiar modo de vida y la forma en que han llegado a él. Ante el descontento de Leo, se internan en una discusión sobre la conveniencia o no de continuar juntos, aunque realmente ninguno se plantea en serio una ruptura, se trata sólo de un recurso para que los personajes analicen la vida anterior y las circunstancias que les llevaron a vivir juntos. Pablo es el más representativo y el que más interés evidencia por intelectualizar y definir su situación; es él quien enumera las razones por las que su modo de vida es el más adecuado: «Porque la mezcla de nuestras edades, de nuestros sexos, de nuestras diversas experiencias, produce la máxima felicidad.» (MF, 203)

Concluye con una escena donde los personajes planifican las tareas del día siguiente. No es, pues, una obra de acción, sino de situación; está concebida a modo de reflexión sobre las relaciones familiares e interpersonales, de ahí que la tensión no deba crearse mediante las acciones, sino que la propia situación la contiene. Así, pues, su origen es de orden dialéctico, ya que no existe un personaje central que deba superar una situación ni se

[40] En los momentos del estreno llegó a manifestar el autor: «En *Okey*, la gente, si eso es lo que busca, puede ver una crítica a la sociedad, más cruda, porque se ve cómo esa sociedad está tan degenerada que una mujer que ama es capaz de vender su amor por dinero [...]. En *Okey* expongo un tema central en nuestra sociedad, que es la compra-venta», Delgado, C., «Entrevista en dos actos a un provocador: Isaac Chocrón», en *El Nacional*, 20-08-1969, p. B-8.



producen alteraciones en el proceso de la pieza, y corresponde a la modalidad del *drame statique*[41].

Similar a la anterior es *Mesopotamia* (1980), la primera pieza que Isaac Chocrón compone en un sólo acto[42], caracterizada por la carencia casi absoluta de acción y la aparente ruptura de la teatralidad[43]. Cinco hombres –Juan, Lucas, Marcos, Mateo y Hugo– conviven juntos en una casa, ayudados de una asistenta, doña Trini, que se ocupa de la comida y la limpieza. A pesar de que algunos trabajan, llevan una existencia casi contemplativa y el mundo exterior no cuenta para ellos. La obra comienza con la alteración que les produce a cuatro de los personajes la inminente llegada de Hugo con un amigo de la adolescencia, ya que ellos no están acostumbrados a recibir invitados. La presencia del amigo es el recurso del que se vale el autor para que los personajes hablen sobre su modo de vida. Éstos no generan acciones, más bien se constituyen en objetos dentro de la obra, ya que ésta gira en torno a sus vivencias actuales y las razones que les llevaron a ellas.

La obra posee unidad de tiempo, tema y lugar: siete personas conversan durante un almuerzo en la tarde de un domingo. A pesar de que los temas de la charla son más o menos trascendentes –la esencia de la vida y la muerte como colofón– el autor ha logrado descargarlos de toda posible

[41] En el sentido acuñado por Maeterlinck para designar sus primeras obras caracterizadas por la carencia absoluta de acción.

[42] Es cierto que *A propósito del triángulo* (1961) y *La Pereza domina Timbuctú* (1974), anteriores a ésta, son también de un solo acto, pero son piezas que forman parte de un conjunto. La primera, es la tercera parte de *Triángulo* (1961), escrita en colaboración con Román Chalbaud y José Ignacio Cabrujas; y la segunda, es la cuarta parte de *Los siete pecados capitales* (1974), escrita en colaboración con otros seis dramaturgos venezolanos. Así, pues, son obras de pequeño formato; *Mesopotamia*, por el contrario, está estructurada en un solo acto con la intencionalidad estética que para estas obras menciona Szondi: «el acto único tiene en común con el drama su punto de partida, la situación, pero no la acción en cuya evolución las decisiones de los *dramatis personae* transformen incesantemente la situación inicial buscando el punto final de resolución. Como la tensión del acto único deja de nutrirse de la relación interpersonal, tiene que venir localizada en la propia situación; pero no como virtualidad que haya de desplegarse con cada réplica dramática (de esa naturaleza es la tensión dramática); en el acto único todo descansa en la situación. De ahí que cuando el acto único no renuncia a la tensión se sirve de ella siempre bajo la forma de situación límite, de situación preliminar a la catástrofe, inminente cuando se alza el telón e ineludible en lo que se sigue.» (1978:99-100)

[43] José Ignacio Cabrujas, quien interpretó el papel de Hugo, mencionaba esta peculiaridad de la obra en los momentos en que estaban preparando el montaje: «Isaac se ha colocado en la cuerda floja, en el borde de un riesgo tremendo. La teatralidad que tanto pensó, que tanto me hizo ver a mí, que tanto me aconsejó, ahora la desestima, la deja a un lado. Hay renuncia a la transmisión inmediata, a la anécdota, al argumento o a la línea, que un escritor de teatro tendría como último refugio. *Mesopotamia* no tiene una línea aparente. Hay que buscarla muy dentro de la obra.» Y continúa diciendo más adelante: «Si el espectador pierde la clave, la obra se volverá un bloque impenetrable. Y parecerá una colección de aforismos, pensamientos. Frente a ese fenómeno, el espectador podrá permanecer completamente seco. Me aterra esa renuncia a la anécdota, a la circunstancia; esa definitiva ruptura con la historia, con lo que nos rodea.» (Vestrini, 1980:200-201)

grandilocuencia, de manera que el diálogo discurre con naturalidad y sencillez[44]. Parece que su única ocupación se centra en esperar la muerte y cuando ésta llega es aceptada sin dramatismo, como se observa al final de la pieza cuando muere Juan. Asumen la muerte del amigo sin caer en reacciones exageradas o desproporcionadas y la comparten con la preocupación por Ismael que ha sufrido un ataque al corazón:

> MARCOS: Gutiérrez viene enseguida. Piensa que el corazón le falló.
> LUCAS: ¡Qué ironía! Juan siempre decía que lo mejor que tenía era el corazón.
> HUGO: Tenía razón. Gutiérrez es un medicucho.
> MARCOS: ¡Quién sabe! El corazón no avisa. ¿Y éste cómo se siente?
> LUCAS: Míralo. Respira como un niño.
> MARCOS: Menos mal. Ni siquiera hubiéramos sabido a quién avisarle.
> HUGO: En su cartera están la dirección y fotos de sus hijos.
> MARCOS: ¿En ese papel está la dirección?
> MATEO: (*entrando, seguido de Trini*) Pareciera que duerme.
> LUCAS: Duerme.
> MATEO: ¡Qué bueno debe ser morirse así! Cerrar los ojos y morir.
> TRINI: Parece un niño dormido.
> MARCOS: Juan quería morir. No temía a la muerte. Lo único que le fastidiaba era el dolor. Y la molestia que su dolor nos causaba.
> TRINI: Y no murió de lo que iba a morir.
> LUCAS: Menos mal. Lo sorprendió la muerte.
> MATEO: (*mirando a Ismael*) Pobre hombre. El susto lo aterró. Se ve mejor.
> TRINI: El color le ha vuelto a las mejillas.
> HUGO: Ponga a hervir agua, Trini. Tomaremos té. (M, 270-271)

La pieza se nutre de la situación planteada al comienzo, el modo de vida de los personajes y la revelación de sus personalidades a través de la confesión; es evidente que lo que más interesa al autor es la manera de enfrentarse a la vida y a la muerte[45]. No pretende adoctrinar ni extraer conclusiones, sólo presentar una situación, de ahí que haya optado por el acto único y por la concepción técnica del *drame statique*, por cuanto se trata de la postración existencial del hombre en espera de la muerte, único acontecimiento que puede alterar su vida. La influencia de Maeterlinck es

[44] Leonardo Azparren hace especial hincapié en esta peculiaridad: «No hay grandilocuencia, están ausentes los grandes gestos, ningún conflicto es desgarrador, todo acontece imperceptiblemente, incluso la muerte, todo es desconcertantemente natural», «Mesopotamia.Ulive», *El Nacional*, 24-02-1980, p. E-2.

[45] Para Ugo Ulive, director en su estreno, se trata de una obra existencialista: «Es una obra existencial en el sentido más grueso del término. Es una obra metafísica y es la primera vez que el teatro venezolano intenta ir por esos caminos», palabras de Ugo Ulive en una entrevista con Cristina Guzmán, «Ugo Ulive dentro y fuera de la obra. 'Mesopotamia' es la pieza más densa del teatro venezolano», *El Diario de Caracas*, 07-02-1980, p. 17.



evidente en esta obra, pues Chocrón emplea el recurso que este autor acuñó para las obras de su primera época, cuyo tema está también muy relacionado con el de *Mesopotamia*, pero la diferencia radica en que en las obras de Maeterlinck los personajes sólo se percatan de lo inexorable de la muerte cuando la perciben desde un ser allegado, mientras que los personajes de Isaac Chocrón reconocen y son conscientes del vínculo entre vida y muerte. A ellos la muerte no puede sorprenderles, pues están esperándola, como dice Juan en un momento: «Estamos esperando a la muerte.» (M, 222)

La crítica señaló en su momento el intimismo y lo hermético de la obra[46] y diversificó las interpretaciones, entre las que cabe destacar la teológica de Leonardo Azparren[47], quien, además, apunta el parentesco con *Esperando a Godot* de Beckett.

Las otras dos obras en un acto son *Simón* (1983) y *I reyes I* (1996). La primera presenta una estructura muy similar al *stationendrama* que usará también con posterioridad en *Solimán el Magnífico*. En ambos casos retrata la vida de un héroe, pero en la primera extrapola un fragmento de la existencia de Simón Bolívar, tal vez porque a Isaac Chocrón no le interesaba caracterizar al Libertador, sino profundizar en la relación con su maestro Simón Rodríguez[48], de ahí la ambigüedad del título que puede referirse a cualquiera de los dos personajes[49].

[46] La crítica fue unánime al calificarla como una obra para minorías, de difícil acceso. Así lo expresa Inés Muñoz Aguirre: «no será una obra en términos medios, o se acepta como una gran creación en que se evidencia un proceso de introspección o se la rechaza negándola como arte», «Mesopotamia», *El Diario de Caracas*, 15-02-1980, p. 25.

[47] Leonardo Azparren, en el prólogo a la edición que de esta obra hace el Ateneo de Caracas en 1980, hace un estudio basado en la simbología de los nombres y el número de personajes que le lleva a afirmar que la obra posee una gran carga teológica: «Cuatro de los personajes tienen nombre de evangelistas: Mateo, Lucas, Marcos y Juan. En algún aparte Mateo señala a Ismael que la vida no es vida, 'sino una misión'. 'Como un apostolado' explicará Lucas, quien añade que 'Evangelio' significa buenas noticias'. Ismael, como señalé al comienzo, viene del mismo génesis de la humanidad, que en el s. XX usa avión, con seguridad es árabe, es el otro semita. Hugo, nombre anacrónico en la pieza, es un manifiesto anunciador, precede a Ismael y es quien mejor lo comprende aunque no alcance a saber realmente quién es. Y Trini, ¿apócope de Trinidad?», «Ha llegado Godot», prólogo a *Mesopotamia*, Caracas, Ateneo de Caracas, 1980, p. 4.

[48] Lo que destaca en la obra es la amistad entre dos personajes y el papel fundamental que desempeñó Simón Rodríguez en la vida de Bolívar. Isaac Chocrón mencionó en una entrevista que, por su contenido, esta obra puede ser considerada una continuación de *Mesopotamia*, ya que en ambas se resaltan los valores de la amistad: «Creo que esta obra es una continuación del planteamiento de *Mesopotamia*, porque tanto en *Mesopotamia* como en *Simón* se plantea la amistad, ya no entre colegas sino entre maestro y alumno», Patricia Guzmán Bajares, «En el bicentenario los Simones de Isaac Chocrón», *El Universal*, 02-03-1983, p. 4-1. Debe señalarse también la fuerte influencia del positivismo –en pleno apogeo en el tiempo histórico de la obra–, visible en la fe de Rodríguez que inculcará a Bolívar sobre la capacidad del hombre para cambiar su entorno. Idea que hace posible la rehabilitación de Bolívar y su futura empresa de liberación americana.

[49] Como afirma Chocrón: «Mi intención es que el público tenga la posibilidad de escoger cuál de los dos Simones es el protagónico, el que le da título a la obra, y que mucha gente venga y piense que el protagónico es el hombre de 33 años que aún no ha hecho casi nada en su vida o el joven que sólo tiene 21 años», Patricia Guzmán Bajares, *op. cit.*

La acción se desarrolla en un *continuum*, abarca varios meses comprendidos entre 1804 y la primera parte de 1805, correspondientes a los últimos meses de la estancia de Simón Bolívar en Europa antes de volver a América para comenzar la campaña independentista. De nuevo se halla al demiurgo que dispone una serie de escenas sin aparente relación casual, para aislar al personaje y marcar su evolución.

Son cuatro los momentos significativos elegidos y dispuestos en las cuatro escenas que conforman la pieza, y cada una de ellas es un hito en el progreso de Simón Bolívar. Desde la primera escena, en la que hay un personaje derrumbado por la muerte de su esposa, hasta la última, en la que éste mismo jura en el Monte Sacro liberar su tierra del colonialismo español. Tras el juramento, introduce un epílogo en el que Simón Rodríguez lee una carta de Bolívar fechada en 1824. Esto hace pensar, o bien que las escenas anteriores son un *flashback* traído por el recuerdo de Simón Rodríguez, desde su presente ya en América y con las noticias de un Bolívar triunfante; o bien que se trata de un epílogo *stricto sensu*, a modo de licencia del autor para mostrar al Bolívar conocido por todos.

Se trata, pues, de una obra de personajes en la que se presenta a uno de ellos aislado y alienado en un mundo que ya no le pertenece. La destreza de Chocrón radica en la manera que tiene de hilvanar los diálogos para que, a través de ellos, vuelva la confrontación con el exterior y el personaje se integre de nuevo en la sociedad, en la línea intimista ya referida a propósito de *Mesopotamia*. Diálogos, por cierto, marcados por el ritmo de la *Eroica* de Beethoven, que está presente en el inicio y final de las escenas y le da a cada una de ellas el título de sus cuatro movimientos[50].

La última obra, *I reyes I*, también de un solo acto, guarda similitud temática con las dos anteriores en cuanto a que se trata de un canto a la amistad o un «idilio amistoso», en términos de Isaac Chocrón[51]. Y, como es habitual en su dramaturgia, el autor ha dispuesto de forma muy precisa el ritmo musical que deberá acompañarla en su desarrollo[52].

[50] Isaac Chocrón menciona esta relación: «El ritmo y el tiempo de cada escena están marcados por cada uno de los movimientos de la pieza escrita por Beethoven en 1804 para Napoleón. Página que el compositor rompe cuando Napoleón se corona emperador. Una alusión que si no sirvió a Napoleón puede servirle a este joven llamado Simón», Patricia Guzmán B., *El Nacional*, 02-03-1983, p. 4-1. Leonardo Azparren también hace especial hincapié en este hecho: «Lo novedoso está, por una parte, en el ritmo marcado con la «Eroica» de Beethoven, que es a su vez el propio e interno de la convivencia de Bolívar y Rodríguez: la alegría del reencuentro, la agonía de la nostalgia, la festividad de la vida cotidiana y la coyuntura final que es el paso de Bolívar a la estatua», *El Diario de Caracas*, 07-03-1983, p. 21.

[51] «No es sobre muerte y tristeza, es un idilio amistoso.» (Márquez, 1996[b]:362)

[52] Deben oírse fragmentos del adagio de la *Segunda sinfonía* de Rachmaninoff.



La obra, en siete escenas, representa los últimos días de vida de David en una versión personal de Isaac Chocrón sobre el tema bíblico, él mismo expone en los preliminares:

> Y el Rey David era viejo y avanzado en años, y le cubrían de ropas, más no lograban darle calor, por lo cual le dijeron sus siervos: «Que sea buscada para mi señor una joven virgen, y que ella esté delante del rey y sea una compañera para él, y que se recueste en su seno, para que mi señor el rey pueda entrar en calor». Buscaron pues una joven hermosa en todos los confines de Israel, y hallaron a Abisag, sunamita, y la trajeron al rey. Y la joven era muy hermosa, y se hizo compañera del rey y le cuidaba, pero el rey no la conoció. *I Reyes I.* (IRI, 1)

En la primera escena todos esperan la llegada de una joven; en las cinco siguientes, se asiste a la relación entre David y la joven Abisag y la séptima es una especie de epílogo, muerto ya David, en el que parece abrirse un nuevo ciclo vital, el de Salomón, heredero de David. Gracias a ello la obra se impregna de una atmósfera circular, una vida termina para abrir camino a otra nueva, en clara consonancia con el flujo vital incesante del que está dotado la Biblia; se diría que es un guiño del autor con respecto a las fuentes manejadas.

La tensión en este caso no proviene de la proximidad de la muerte del personaje, pues es aceptada por todos y particularmente por el propio David, quien satisfecho de su vida aguarda el final sin amargura; en este sentido puede considerarse homólogo o continuación de los personajes de *Mesopotamia*. La tensión está generada por la incertidumbre que la relación de David con Abisag produce en los demás personajes y en los sentimientos contradictorios que experimentan hacia ella.

*I reyes I* está dentro de la línea intimista de las últimas obras del dramaturgo venezolano, con una técnica dramática simplificada al máximo, en que apenas existe confrontación entre los personajes, más bien el planteamiento de un modo de ser y de sentir que se explica a sí mismo.

La evolución de las estructuras dramáticas de Isaac Chocrón se ha ido perfilando desde las obras iniciales de tendencia más clásica, en tres actos, con un desarrollo lineal, hasta el experimentalismo más evidente en los años sesenta y principio de los setenta que una vez ensayado abandona; pudiéndose hablar a partir ese momento de un estilo personal, sin una tendencia determinada que maneja los recursos precisos para confeccionar las situaciones deseadas. Desde luego, su obra entronca directamente con la dramaturgia de finales del siglo XIX, pero ha sabido nutrirse de todas las innovaciones posteriores, los preceptos del expresionismo, Pirandello, Artaud, teatro épico, teatro abierto, el absurdo, etc.

El estilo de Chocrón empieza a manifestarse en *Animales feroces* (1963), pero sólo se consolida verdaderamente a partir de *La máxima felicidad* (1975). En conjunto se caracteriza por una parquedad de recursos que contrasta con la complejidad de las historias; éstas, a su vez, poseen estructuras bien definidas donde las elipsis temporales, ensayadas ya en *Mónica y el florentino* (1959) y *El quinto infierno* (1961), y, usadas con más dominio en *Animales feroces,* desempeñan una función preeminente. Desde *La máxima felicidad* (1975) deja de interesarse por la experimentación, maneja más libremente algunos recursos ya frecuentados en otras obras y, sobre todo, consigue vencer la tiranía de la acción, así como el desarrollo lineal de los hechos. La disposición de la obra queda supeditada al tema que se plantea desde el comienzo –el climax dramático está presente desde el inicio de la obra– y suele estructurarse en dos partes o en un acto único que apenas se ve alterado en el transcurso de la obra.

## PERSONAJES

El personaje es uno de los ejes primordiales de la dramaturgia ya que hace avanzar la acción[53], pues, como dice Pirandello, «no es el drama quien hace las personas, sino éstas al drama»[54]. Premisa con la que Isaac Chocrón se siente identificado en vista de que sostiene que la creación de los personajes es uno de los pilares del teatro.

> Nunca recuerdo haber escrito nada para probar algo. Ni siquiera recuerdo haber pensado en un tema. Siempre pienso en las personas, en las tensiones entre las personas, en sus amores y en sus odios, en sus extrañezas y en sus singularidades, y los junto para ver si pueden vivir unos con otros, o si se destruyen unos a otros. Es de entre sus relaciones que nacen los temas. (Chocrón, 1985:69)

En efecto, la dramaturgia de Chocrón se caracteriza por la solidez de los personajes[55], en consonancia con lo expresado por el autor en entrevistas y ensayos, en los que insiste en la idea de que «el teatro es gente», convencido de que lo que convierte a una obra en universal y con vigencia en cualquier época es crear personajes que sean individuos de carne y hueso[56], hasta el punto de afirmar: «la mayor angustia se siente al crear personajes y que éstos se conviertan en gente»[57]. Es, como se ha citado, una constante en todas sus entrevistas, en las que ha llegado a decir: «Quien no quiere a la gente no puede escribir y yo la quiero tanto que hasta empecé a crearla, lo cual es la mayor irreverencia posible, porque el único que creó gente fue Dios.»[58]

El amor que Isaac Chocrón siente por sus personajes es notorio. Desea salvarlos y protegerlos, a pesar de que los enfrenta a situaciones muy difíciles –con comportamientos contradictorios, en encrucijadas vitales, etc– sabe dotarlos a su vez de una gran energía y capacidad de resistencia para luchar y salir adelante[59].

El conflicto de las obras surge del interior de los personajes y es éste el que produce la acción. En ocasiones, puede suceder que un acontecimiento exterior sea el desencadenante de la situación, pero es un mero recurso que desaparece en su desarrollo para centrarse en el personaje, que se desnuda en escena tratando de hallar una explicación o solución a su conflicto existencial. Motivo por el que están muy bien caracterizados, ya

[53] Cfr. en este sentido Castagnino (1967); Hamon, Ph. (1972); VV.AA. (1985); Bobes Naves, M. C. (1987:191-215); Sito Alba (1987:107-108), quien considera al personaje-actor como el «motor de la transmisión teatral»; Veltrusky, J. (1990:93-100); Gutierrez Flórez, F. (1993:74-78); entre otros. Ello a pesar de la tan mencionada «muerte del personaje» vaticinada por algunos críticos y teóricos (Rastier, Ubersfeld, Garroni,..) y con la que no estoy de acuerdo, pues creo que lo que ha sucedido es que a lo largo de la historia ha sufrido una serie de alteraciones, como señala Robert Abirached: «El personaje, destinado, desde hace tanto tiempo a la destrucción, no ha cesado de renacer ante nuestros ojos, reajustándose de época en época, pero siempre irreductible. Atraído hacia el mundo a riesgo de convertirse en un pálido reflejo del mismo, solicitado por el imaginario hasta diluirse entre las nubes, a veces sobrecargado de cualidades y otras desmembrado, sosías o fantasma, maniquí o icono, disecado bajo sus costuras, aun devorado por las palabras, no ha abandonado los escenarios europeos: se diría ese pájaro fabuloso que extrae de su muerte la fuente de una vida nueva, renaciendo sin descanso del fuego en que parecía haberse consumido. Parece como si los hombres necesitaran, para reconfortarse, mantener al fénix teatral y su hoguera de sombras. La crisis del personaje sería entonces el signo y la condición de su vitalidad.» (1968:423) O como también afirma Patrice Pavis: «El personaje no ha muerto; simplemente ha llegado a ser polimorfo y difícilmente aprehensible. Ésta era su única posibilidad de supervivencia.» (1980: 362)

[54] Quien continúa diciendo: «Y, por tanto, antes que nada hay que tener las personas: vivas, libres, operantes. Con éstas nacerá la idea del drama, el primer germen donde estarán contenidos el destino y la forma: puesto que en todo germen se agita ya el ser vivo y en la bellota está la encina con todas sus ramas.» (Pirandello, 1968:259)

[55] La crítica lo ha destacado en todo momento: Orlando Rodríguez B., «Su temática ha tocado esencialmente comportamientos individuales, penetrando en la psicología de los personajes y auscultando conductas conflictivas.» («1945-1987: la creación de un lenguaje propio», VV.AA., 1988ª, tomo IV, p. 255); Rubén Monasterios, comentando *Simón* dice: «la clave mágica de la obra está en el tratamiento de los personajes.» («Simón», *El Nacional*, 12-03-1983, p. C-16); «Sus personajes transpiran una densidad espiritual que presupone una carga cultural sumamente compleja.» (Azparren, L., 1978:110)

[56] «Lo esencial es que el teatro sea gente. Shakespeare escribía a profundidad hasta los personajes menores. Su universalidad es esa: gente sintiendo, sufriendo, amando», Pulido, J., «Nada es comparable a la emoción de un estreno», *El Nacional*, 16-04-1983, p. C-16.

[57] Abrizo, M., «Al novelista Isaac Chocrón le espera la pira en la plaza Bolívar», *El Diario de Caracas*, 12-10-1988, p. 50. En este mismo sentido cfr.: Zambrano Velasco, M., «El buen año de Chocrón se cierra con 'La revolución'», *El Nacional*, 30-10-1990, p. C-12; Pulido, J., «Nada es comparable a la emoción de un estreno», *El Nacional*, 16-04-1983, p. C-16.

[58] M. J., «Isaac Chocrón. El éxito es tener conciencia de lo que se hace», *El Universal*, 19-03-1982, p. 4-1.

[59] En este sentido, se aprecia una cierta influencia del expresionismo, en tanto que dota a los personajes de un fuerte carácter para luchar en su entorno.

desde la lista inicial de *dramatis personae*[60] el autor hace referencia a la cualidad o rasgo que más interés tenga en el desarrollo, y que considera importante para su caracterización. Así, en siete de las obras el único dato que aporta es la edad[61], en *El quinto infierno* menciona la relación familiar o de amistad y en *El acompañante* describe la apariencia física y el modo en que visten[62]. En el resto de las obras sólo cita el nombre, sin ningún otro tipo de indicación. Es decir, que la edad será una referencia importante, lo cual adquiere sentido sabiendo que un tema recurrente en Isaac Chocrón es la búsqueda de un camino en la vida y el grado de intensidad con que éste se busque depende del grado de madurez personal. La obra en la que se observa esta cuestión con mayor claridad es *La máxima felicidad*, en la que cada uno de los tres personajes se enfrenta a las diversas situaciones según sus vivencias anteriores[63], como queda patente en el siguiente fragmento:

> PABLO: [...] Ponte tú aquí, Leo, mirando al frente. Tú, Perla, aquí, en el medio de los dos: mira un poquito al frente y un poquito hacia atrás. Ahora yo me coloco aquí a tu lado, pero casi totalmente de espaldas. Muy bien; no se muevan.
> LEO: ¿Qué quieren decir estas...?
> PABLO: Estas posiciones son el tiempo. O la vida en el tiempo. Leo, el más joven, ve hacia el frente y el frente es el futuro. ¿Qué ves?
> LEO: Nada.
> PABLO: Correcto. Por una vez, tu palabra favorita es acertada. Nada porque el futuro es nada.
> LEO: También podría voltearme y ver mis recuerdos.
> PABLO: Pocos. Levitar y una que otra cosa más. No tienes aún necesidad de vivir hacia atrás. Vives hacia adelante, hacia el futuro, aunque allí no veas nada. Mientras que Perla, un poquito mayor que tú, ha comenzado a girar hacia atrás, ha comenzado a nutrirse del pasado para poder vivir.
> PERLA: Detesto mi pasado. Nunca me acuerdo de él.
> PABLO: Mentira. Cada día te acordarás más. El pasado nutre. Tú lo interpretas. Lo pasas de un estómago a otro, digiriéndolo como si fueras una vaca.
> PERLA: (*viéndose el estómago*) Todavía no se me nota nada.
> PABLO: Y yo, mayor que ustedes, estoy de espaldas al futuro, de frente al pasado. (MF, 201-202)

Otro rasgo destacado en la caracterización es la forma de vestir, sobre todo por la inexistencia de referencias a ello, apenas alguna breve indicación. Es habitual que vistan de un modo muy sencillo, en la mayoría de las ocasiones donde se alude a ello es para matizar que aquellos que se ocupan mucho de su apariencia exterior, vistiendo de forma ostentosa, suelen tener un mundo interior precario. Así sucede con Sol de *Animales feroces*, único personaje del que se comenta la indumentaria cada vez que aparece en escena: «(*Las luces se concentran como foco de cabaret en la figura de Sol, madura pero elegante. Parece estar envuelta en una inmensa capa de tela ligera y diáfana que al moverse resulta ser un extravagante vestido de anfitriona...*)» (AF, 25)[64].

Ella misma pide continuamente opinión a los demás sobre su apariencia, buscando reafirmarse en la concepción que tiene sobre sí misma, que es una mujer de mundo, elegante y hermosa:

> SOL: [...] Pero, mírame bien, hijo (*dándose la vuelta*). Obsérvame con tu aguda inteligencia. ¿Cómo me veo?
> RODOLFO. ¡Imponente!
> SOL: No, espera; mírame bien. ¿Me veo elegante? Si no me conocieses, ¿quién dirías que soy?
> RODOLFO: Diría que tengo frente a mí una reina.
> MARI: (*alejada de ellos*) Eso ya lo dije yo.
> SOL: ¿Te complace verme vestida así?
> RODOLFO: ¡Mucho!
> SOL: ¿Te sientes orgulloso de tu madre? (AF, 31)

Lo mismo sucede con Estela de *El acompañante*, a la que ya en la lista de *dramatis personae* describe en los siguientes términos: «ESTELA, todavía aparatosa. Cuando sale es casi una gigante con sus plataformas, bata estilo

[60] A este respecto quiero mencionar que existe una diferencia entre el lector y el espectador al enfrentarse a una obra, pues el lector cuenta ya con la lista de *dramatis personae* en la que se ha citado alguna referencia sobre ellos, así como en los preliminares –si éstos existen–, y en ocasiones ya se posee información de las relaciones de parentesco, de la edad, etc. Mientras que el espectador tiene que ir formándose su propia idea desde el actor que lo encarna y sólo a través de los diálogos y la cinésica.

[61] *Mónica y el florentino, Amoroso o una mínima incandescencia, Asia o el lejano Oriente, Okey, La máxima felicidad, Escrito y sellado* y *I reyes I.*

[62] En *Animales feroces* hace una larga exposición del grado de parentesco, de la apariencia y de ciertos comportamientos, pero lo hace en los preliminares.

[63] En este mismo sentido opina Gleider Hernández: «Esta diferencia de edad da relieve a los diferentes caracteres de los personajes y a los diversos intereses de los mismos [...]. En el caso de Pablo, el más maduro por los años vividos, sus premisas existenciales emergen asequibles, mientras que en Leo y Perla surgen algunas dudas, ya que por su edad no son capaces de poseer una visión definitiva» (1979:121). Leonardo Azparren, en cambio, sustenta una opinión totalmente opuesta al considerar que los postulados de Chocrón en esta obra son decadentes: «Lo dramático de Pablo es su rechazo a sentirse joven, su empecinamiento de que la muerte es lo suficientemente contundente como para anular cualquier esfuerzo creador, que incluiría la invención de nuevas formas de convivencia humana. Lo decadente de Pablo es su rechazo a participar de las nuevas situaciones que emergen, en nombre de un sentimiento metafísico más propio de la senilidad europea que de la pubertad americana.» (1978:127)

[64] Otros ejemplos: «SOL: (*Entrando muy burbujeante, y vestida de blanco, cual si viniese a una fiesta...*)» (AF, 52); «*Inmediatamente que salen los dos, entra por el lado opuesto Sol seguida de Mari. La primera usa bata de casa muy ancha, de estilo similar al traje con que aparece en su escena inicial*» (AF, 86); «(*Se oye la risa característica de Sol y con la risa se encienden las luces en la plataforma central, donde está ella como guareciendo a Rodolfo. Viste una de sus inmensas batas de casa...*).» (AF, 144)

caftán, armada peluca rubia, pestañas postizas y joyas» (AC, 179), en todo momento adopta posturas artificiales, como su indumentaria. Ambos personajes, Sol y Estela, comparten la opinión de que tanta compostura externa quizá oculte la precaria existencia personal, llenan unas vidas vacías con objetos innecesarios, matan el tiempo eligiendo trajes, rodeándose de «cosas bellas» porque no tienen nada mejor que hacer. Confunden el éxito personal y creen que se reduce a la posesión de objetos caros, lo que demuestra una inseguridad que las mueve a buscar la aprobación social.

Éste es, también, el recurso que utiliza para mostrar el cambio sufrido por los personajes de *Okey* en la segunda parte:

> Al subir el telón, los tres están en las idénticas posiciones del final de la primera parte. Todo lo demás ha cambiado, incluso los trajes, que ahora son de una cierta elegancia: Ángela de largo blanco; Mina, de corto negro, y Franco, de oscuro. (OK, 63)

Efectivamente, Franco sostiene que el cambio de indumentaria le da mayor seguridad en sus comportamientos:

> FRANCO: [...] ¿Saben que a mí todos estos trajes y estas camisas y estos zapatos, me han dado confianza? Se los juro, me han dado seguridad. Ahora no me callo, no dejo que los otros hablen y yo oigo; ahora, debe ser la ropa, ahora me paro y digo. Me paro y digo. A veces, en la bomba, me salen casi discursos. (OK, 71)

Mina previene a Franco sobre el peligro que supone ese apego suyo hacia las ropas caras y todos los demás lujos, ya que por dedicarse demasiado a conservarlos se puede olvidar de lo verdaderamente importante: «¡Ay, Franco, hay momentos en que temo por ti! ¡Sé cuánto te gusta poseer, amasar! [...] Te gusta ser dueño, y temo. No olvides cómo se vive. Prométeme que no olvidarás sonreír.» (OK, 92-93)

También en *Simón* se alude a los trajes en este sentido; Bolívar aparece en un principio como un joven millonario elegantemente vestido, con el sombrero que lleva su nombre[65], sus pañuelos de encaje, etc; indumentaria sobre la que bromean en uno de los parlamentos en los que Rodríguez y Bolívar hablan de la vuelta de éste a Venezuela para luchar por la independencia:

[65] «RODRÍGUEZ: ... y este sombrero... ¿de dónde lo sacaste?
BOLÍVAR: Es un diseño exclusivo. *Très avant- garde*. Desde que lo uso, lleva mi nombre.
RODRÍGUEZ: ¿Bolívar?
BOLÍVAR: Así lo llaman. ¿Cómo lo ves?
RODRÍGUEZ: ¡Bravo! Ya eres inmortal. Pasarás a la historia... de la moda.» (S, 7-18)



> RODRÍGUEZ: Te va muy bien siendo señorito elegante.
> BOLÍVAR: (*Revisándose*) ¿Aún lo soy?
> RODRÍGUEZ: Ya te veré cuando llegues allá. Si haces lo que te propones, andarás sudando como un cerdo, oliendo como un burro y se te pudrirá todo ese ajuar que no podrás lucir.
> BOLÍVAR: Has debido advertirme de tal peligro. No lo sospechaba. Si he de renunciar a mis sedas, terciopelos y encajes, entonces mejor me siento a tu lado y medito sobre la conveniencia o no de embarcarme en esa pestilente aventura. (S, 60)

Para más adelante decir, ahora en serio: «Menos me importan estos disfraces que me pongo. Sé que allá no me los pondré más, y no me importa.» (S, 62)

En *Mesopotamia* se observa incluso más claramente que en las obras anteriores el uso del vestuario como elemento importante de caracterización, en la extensa acotación del inicio el autor destaca la diferencia del vestir entre los habitantes de la casa y su invitado, Ismael:

> Los cinco hombres que viven aquí visten con igual sencillez al ambiente. Ismael, en cambio, llega como demasiado vestido, con sombrero panamá, traje de lino crudo, camisa y corbata de seda, prendedor de perla en la corbata, reloj de oro en la muñeca, sortija de brillante, llavero de oro que le cuelga del bolsillo del pantalón, zapatos pulidísimos. (MSP, 216)

En el desarrollo queda patente la sencillez con la que viven los cinco personajes, anunciada por Chocrón en los preliminares, a saber:

> Todo tiene un aspecto de comodidad sencilla, sin pretensiones. Hay lo necesario y nada más. Tal frugalidad se nota también en los objetos que se usan a diario. Todo debe dar la impresión de barriga llena y corazón contento –contento, no alegre. (MSP, 215)

Juan, Lucas, Marcos, Mateo y Hugo viven satisfechos, rodeados de las necesidades básicas porque su vida es plena y consecuente. Por el contrario, Ismael vive en la opulencia pero se siente vacío –«Ocupado pero vacío»– y lleno de ansiedad porque funda toda su vida en el éxito social.

En suma, Isaac Chocrón sólo hace mención a la forma de vestir de los personajes cuando ésta significa una patología, es decir cuando es excesiva, y para enfrentar el ornamento exterior con la carencia de una vida satisfactoria. Sólo en *Clipper* lo hace con intención diferente, donde uno de los personajes, Titonga, utiliza su indumentaria como una forma de protesta contra la familia. En el resto es sólo una coraza que los personajes creen que los protege de su inseguridad.

Se han citado expresamente estos rasgos por ser bastante usuales y llamativos en su obra, los demás irán siendo detallados a lo largo del comentario.

Isaac Chocrón presenta a los personajes en una situación irregular, ya desde el inicio de la obra[66], con una fuerte carga del pasado[67] y soportando unos lazos familiares no deseados. Leonardo Azparren sostiene a este respecto: «En todos los personajes el núcleo que causa el desgarramiento es la irrealidad de los valores y afectos de la familia dada sin consulta, antes de nacer.» (1978:126)

En efecto, un gran número de personajes tienen una existencia muy precaria por no haber sabido romper con los vínculos familiares. Esto es especialmente evidente en los primeros textos, sobre todo en *Animales feroces*, cuyo *leitmotiv* es la imposibilidad de realización personal debido a la presión a que son sometidos por la familia[68]. Ya desde los preliminares, el autor destaca su relación de parentesco[69], sobre la que seguirá haciendo hincapié en las acotaciones. Todos ellos son muy frágiles en el plano afectivo y tienen una gran dificultad para relacionarse con otras personas, de hecho, sus interrelaciones se reducen, casi exclusivamente, al círculo familiar[70], e incluso éstas son muy poco fluidas y nadie expresa lo que de verdad siente, casi nunca dialogan, hablan simplemente y parecen hacerlo para sí mismos; los únicos que mantienen diálogos son Mari e Ismael, ellos se escuchan y

66 Leonardo Azparren opina que parece interesarle más definir al personaje antes, incluso, que la acción: «En el desarrollo del personaje Chocrón precipita su definición, adelantándose un poco a los propios acontecimientos, sin que desmerezca a la pieza, más bien ayudándola a la concreción de su desarrollo.» (1978:123)

67 En este sentido, Leonardo Azparren ve la influencia de Pinter, cuyos personajes luchaban con la pesada carga cultural, las dos guerras, el imperio, ... que los aleja de la realidad. Menciona que Isaac Chocrón conoce los textos del autor desde los inicios de su producción y que recogió el esquema básico de esa espiritualidad, pero que su pasado carece de la significación histórica característica en el autor inglés, «hay –dice– un evidente desquiciamiento moral sin alternativas en el horizonte y con el asomo de dos traumas básicos: el desgarramiento familiar, que es inevitable e intransferible y un escepticismo casi militante ante la imposibilidad de realización en la acción que se genera a través de las diversas formas de convivencia.» (1978:112)

68 Gleider Hernández hace especial hincapié en esta cuestión: «La crítica a los lazos de parentesco, que obligan a uno a amar a una persona sin conocerla, resulta de una finura tal que provoca una reacción de desdén contra la debilidad de la estructura social establecida.» (1979:98)

69 En el fragmento que transcribo a continuación se podrá apreciar que lo que interesa más al autor es dejar clara la relación entre los personajes de la pieza, más que su carácter, profesión etc:
«Los restos de los Orense son hoy en día tres hijos: Sara, la mayor, de cincuenta y tantos años, casada con un viejo llamado Benleví; Sol, un poco menor que su hermana, pero de atractivos físicos más perdurables, y Daniel, el más joven, casado con Rosa, quien a veces puede parecer destruida. De los tres hermanos, únicamente Sol ha tenido hijos: Ismael, de su primer y breve casamiento, y Rodolfo y Marisol, llamada Mari, de su segundo esposo.
Con Sara y Benleví vive una vieja sirvienta de la familia llamada Pura; con Daniel y Rosa pasa la mayor parte del tiempo Asdrúbal, coronel del ejército y unos años mayor que su amigo.» (AF, 12)

70 El único que no pertenece a la familia es Asdrúbal, pero sus intervenciones son mínimas. Es el nexo entre la familia Orense y el mundo exterior.



mantienen una conversación[71], el resto habla sin oír lo que los demás dicen, de ahí que se interrumpan continuamente los unos a los otros, quitándose la palabra y siempre muy nerviosos, sobre todo Sol y Sara, quienes a veces estallan en crisis de furia[72]. Benleví, por el contrario, trata de guardar siempre la compostura, se deleita con sus palabras, por lo que adopta a menudo un tono sentencioso, a pesar de ser consciente de que nadie lo oye[73]; Daniel es el que muestra siempre más ternura, trata de comprender a todos, pero vive sin entender lo que hay a su alrededor[74].

En cuanto a los demás personajes, apenas tienen importancia en el conflicto de la obra; Sara –la asistenta– es la que trata de conciliar las posturas de todos; Rosa –la esposa de Daniel– cumple la única función de acompañar a su marido sin que casi se perciba su presencia, sólo responde a las preguntas y toma whisky; Asdrúbal es amigo de Daniel, ex militar que aún ejerce en sus opiniones firmes; y el otro hijo de Sol, Rodolfo, es sólo la comparsa de su madre, carece de criterio propio y su única función es la de acompañar y acceder a todos los caprichos de ésta.

Son, pues, personajes solitarios y alienados[75] porque renuncian a la comunicación y, por ende, al encuentro, al conocimiento y la confrontación con los demás; y porque, además, renuncian al presente, empeñándose en regodearse en el pasado al que culpan de sus miserables existencias actuales, lo que les impide desarrollar una vida normal. Para ellos el futuro no existe, sólo un pasado tormentoso que saben es la fatalidad que les acompañará el resto de sus vidas. Y al que más claramente ha alcanzado esa fatalidad ha sido a Ismael, en torno al cual gira el texto. Es sensible y afable, pero desde la llegada de su madre a Venezuela se ha transformado en un ser huraño y nervioso, al no poder hacer frente a la presión a la que es sometido por su

71 Mari es un personaje que cambia a menudo de registro, dependiendo del personaje que tenga enfrente, así con Daniel, Ismael, Pura y el resto es amable y jovial, mientras que con su madre y con Benleví es irónica y seca.

72 Las referencias más usuales en las acotaciones con respecto a Sol son el tono burlón de sus intervenciones, las interrupciones a los parlamentos del resto de los personajes y los gritos, en una acotación se describe su tono «como pito de barco» (AF, 402); sus movimientos, su mímica y gestos son siempre nerviosos y a menudo desafiantes, trata de adoptar poses de modelo y mujer mundana, pero inmediatamente cae en depresiones y crisis de furia. Sara, por su parte, entra en estados de furia muy a menudo, sobre todo cuando habla con Benleví, a veces tiene que contenerse para no lanzarse contra él. La furia y lo seco de sus palabras constituyen la nota más característica.

73 Benleví es un personaje bastante básico, es religioso y conservador, para él la religión es el fundamento de la vida, por ende vivir es creer en Dios y acatar su voluntad.

74 La referencia más usual sobre él es «sin comprender», «parece no comprender», «como si comenzase a comprender la noticia». Su tono habitual es el susurro, aunque a veces también grita por influencia de los demás o como defensa. Sus movimientos son pausados, como no queriendo importunar, ni ocupar un espacio. Casi siempre sonríe y sus gestos son cariñosos y afectuosos.

75 Susana Castillo coincide también en esta idea: «Los personajes, uno a uno, irán apareciendo confusos, infelices, atemorizados: alienados.» (1980:102)

familia, pues se ha convertido en el objeto de deseo de todos sus miembros: para Daniel y Rosa es el hijo que nunca tuvieron; para Pura, Benleví y Sara la única posibilidad de la continuidad de la familia; para Mari, una familia, un lugar, algo a lo que aferrarse y encontrar su identidad; y para Sol una última razón en su existencia o una explicación del pasado[76]. Está tan aprisionado por los deseos y las expectativas de los demás que terminan convirtiéndole en el cordero del sacrificio de Abraham, pasaje bíblico al que hacen alusión en la escena sexta de la primera parte, ello porque todos se saben culpables de su suicidio. Éste es, pues, el personaje más trágico de Isaac Chocrón, es el que deambula buscando su lugar fuera de la familia, pero que finalmente es devorado por ella. Es el errante, el viajero, como su homónimo bíblico.

Ismael es uno de los numerosos errantes que existen en el teatro chocroniano, donde a menudo aparece la figura[77] del viajero, que, de una forma u otra, desencadena la acción. Sus viajeros son personajes que salen de su entorno tratando de hallar sosiego o una razón en su existir. Los más claros ejemplos, en este sentido, son *Mónica y el florentino*, *El quinto infierno*, *Simón* y *Escrito y sellado*. Y otro tipo de viajero es el que huye para no enfrentarse con su realidad como es el caso de Sol de *Animales feroces*.

Otra figura bastante usual en el autor venezolano es la del «forastero» o «desconocido», íntimamente unida a la anterior, y de amplia tradición literaria[78], que cuando aparece es el detonante para el desarrollo de la acción, así sucede en *Okey*, *El acompañante*, *Mesopotamia* y *I reyes I*. La utilización de este recurso difiere en cada una de ellas, que bien le proporciona al autor la oportunidad de introducirse en un mundo acotado sin que éste se modifique demasiado y así poder presentar la realidad deseada[79], o bien altera la cotidianeidad existente.

El ejemplo más claro del uso para modificar una situación inicial es *Okey*, obra en la que dos personajes, Mina y Franco, viven una situación límite: apenas cuentan con recursos para comer y están encerrados en un

[76] Leonardo Azparren sostiene que en el comportamiento de Sol hay un trasfondo edípico: «Sol, madre edípica que elige ser libre cual Nora, y provocar así indirectamente el futuro suicidio de su hijo.» (1978: 112)

[77] Utilizo este término en su sentido más amplio, es decir como «una forma imprecisa que significa más por su posición estructural que por su naturaleza interna.» (Pavis, 1980:222) En cada caso se irá detallando su funcionalidad. Insisto, uso el término en el sentido amplio, sólo para referirme al conjunto de la dramaturgia chocroniana.

[78] La figura del forastero o desconocido es de amplia tradición literaria, muy usada en el cuento tradicional, y en cuanto al teatro baste recordar su amplia utilización desde el *Edipo rey* de Sófocles hasta su nuevo tratamiento en los inicios del drama moderno por Gerhart Hauptmann o August Strindberg, entre otros.

[79] En el mismo sentido en que es usado este recurso por Hauptmann en *Antes del amanecer*.



espacio acotado del que no tienen posibilidad de salir. Este *impasse* viene a ser alterado por la aparición de Ángela, una antigua clienta de Mina. Su cotidianeidad se ve modificada por la simple llegada de una persona ajena a su reducto, a lo que se suma que tienen un almuerzo decente y conversación. Además, deciden marcharse a casa de Ángela donde aparecen instalados en la segunda parte; ahora viven holgadamente, Franco sale cada día a trabajar en los negocios de aquélla, mientras que Mina se dedica a la administración de la casa. Se produce, pues, un cambio notable en la vida de los tres personajes.

Por su parte, en *El acompañante* la llegada del desconocido produce el desenmascaramiento de Estela. Ésta vive en una fantasía, su soledad la ha llevado a crear todo un mundo ficticio para sobrellevar su alienada existencia, pero la llegada de José hace que desaparezcan las máscaras y que los lectores/espectadores, así como ella misma, la vean como realmente es: una mediocre cantante de zarzuela que vive recluida en la casa que le mantiene su último amante. Mientras que en *I reyes I* no se provocan cambios notables con la llegada de Abisag, pero sí una alteración en los comportamientos de los personajes. Todos los miembros de la familia de David se ven afectados por la presencia de esta joven, unos porque creen que peligrará su *status* en la casa y otros porque quedan cautivados por ella. Y en David se produce un renacimiento en tanto que se hallaba postrado en su lecho y la presencia de Abisag lo hace volver a sentir apego y querer disfrutar la poca vida que él sabe le queda. Por tanto, más que retratar una situación, la llegada del desconocido es el recurso usado para mostrar a los miembros de esa familia tal cual son.

Por último, en *Mesopotamia* es el medio del que se sirve el autor para presentar una situación existente sin que ésta sufra modificaciones notables. Ismael, viejo amigo de uno de los miembros de la comunidad –Hugo–, va a visitarlo. Esto, a la vez de ser una argucia para introducirse en un entorno sin alterarlo, permite que los miembros estén predispuestos a contar al nuevo amigo su modo de vida. Y al mostrar su realidad a Ismael surge la dramaticidad de la pieza, en esa confrontación entre la vida exterior que representa Ismael y la vida interior de ese espacio acotado en el que viven los visitados.

Este recurso conduce a otra de las particularidades de la dramaturgia chocroniana, la de concebir personajes que viven encerrados en un grupo muy reducido. Así sucede a partir de *Animales feroces*. En esta obra una familia judía vive confinada y los únicos que tienen cierta relación con el mundo exterior son Benleví, cuando va a la sinagoga, e Ismael, quien es forzado por las presiones familiares a recluirse sobre sí mismo hasta que

termina suicidándose. El único que no pertenece a la familia es Asdrúbal, amigo de Daniel, quien sirve de nexo con el exterior pero que termina desapareciendo en las últimas escenas.

En este mismo sentido se percibe en *Clipper*, en la que las normas impuestas por la familia convierten a los personajes en seres alienados porque hacen imposible que salgan del núcleo judío que preconizan sus padres, si no físicamente sí anímicamente. Afortunadamente hay un elemento de escape, el viaje de uno de sus miembros para estudiar a Estados Unidos propicia que se replantee toda la situación familiar y se suavicen las normas.

También en *El acompañante* existe un encierro similar, pues Estela vive confinada en su casa no por voluntad propia sino porque no tiene otro lugar donde ir. De ahí que reaccione de forma tan agresiva cuando un desconocido se lo hace evidente, sobre todo porque toma conciencia de la imposibilidad de abandonar esta situación. Su tragedia reside en que la llegada de una persona a su reducto la ha obligado a pronunciarse sobre sí misma y a salir de su mentira vital.

Son obras en las que los personajes tienen un claro parangón con la dramaturgia de los «jóvenes airados» ingleses. Aquéllos no deben confundirse con otros personajes chocronianos que irán apareciendo a partir de *La máxima felicidad* y que han elegido libremente vivir confinados en un entorno reducido. Este hecho está relacionado con el tema de la familia y, por ende, con la opción de una forma de vida que se sale de las fórmulas habituales. Normalmente ellos carecen de interés por el mundo que está fuera de su reducto espacial y afectivo porque en éste encuentran todas las satisfacciones personales que no han encontrado de otro modo. Para reafirmar tal realidad incluye a un antagonista que no comprende la manera de vivir de esos personajes, suele tratarse de una persona insegura que necesita el contacto y el apoyo de la sociedad, sin lo cual no se siente realizado[80].

Ya en *Okey* se percibe una cierta tendencia hacia el aislamiento, pero no es del todo una elección, pues en la primera parte de la obra Mina y Franco viven encerrados en su azotea no sólo por decisión propia sino por falta de recursos económicos. En la segunda parte, después de haber vivido durante un año con Ángela en su lujoso *penthouse*, todos, o al menos Mina,

[80] Otros críticos, por el contrario, sostienen que todos los personajes de estas obras viven encerrados como señal de su marginalidad, de esta opinión es Cristina Guzmán: «siguiendo en la línea de sus obras anteriores, como *La máxima felicidad, O.K., La revolución,* los *Animales feroces* o *El acompañante,* este autor venezolano enriquece su dramaturgia con el tratamiento de los problemas humanos a partir de seres marginados que arrastran su alienación psicológica en ambientes cerrados para el mundo exterior», «Hoy estrenó en el Nuevo Grupo 'Mesopotamia'-Ulive-Chocrón», *El Nacional,* 07-02-1980, p. C-20.



se siente asfixiada por la situación que encuentra tan insostenible como la de la primera; sólo ha cambiado el apartamento, ahora más lujoso, pero la sensación de encierro es la misma. Es, pues, un intento del autor de crear un espacio que no resultó a primera instancia[81].

En cambio en *La máxima felicidad* consigue perfilar ese espacio; Pablo, Perla y Leo están satisfechos viviendo en su espacio acotado, saliendo al exterior sólo para trabajar y buscar lo necesario. De cualquier forma, Leo resiente a veces ese aislamiento:

> LEO: ¿Así que definitivamente no te interesa el mundo?
> PABLO: Me interesa la gente. Pero una por una.
> PERLA: Como Amalita.
> LEO: ¡Qué egoísta!
> PERLA: Leo piensa que tú y yo somos egoístas porque nos cuidamos a nosotros mismos.
> PABLO: Cuidamos lo que nos importa. El resto...
> LEO: Pero siguen viviendo en una sociedad.
> PABLO: Ocupo un espacio. No vivo en la sociedad.
> LEO: ¿Entonces para ti todo lo de afuera...?
> PABLO: Sí, para mí todo lo de afuera no cuenta.
> PERLA: Son noticias y gente tratando de llegar a ser noticia.
> LEO: Qué bien has entrenado a esta lorita.
> PERLA: Comparto sus ideas.
> PABLO: Sí, me siento orgulloso de ella.
> PERLA: También te sentirás de él. Dale tiempo.
> LEO: ¡Mucho tiempo! A mí me sigue interesando todo. No estoy dispuesto a...
> PABLO: Yo no te lo he pedido.
> PERLA: Y menos yo.
> LEO: Quiero hacer cosas, ser alguien, triunfar en algo, sentirme que valgo la pena. Para mí eso es vivir, no solamente amar a dos personas y gozar la máxima felicidad. ¡Quiero más! (MF, 206-207)

[81] Leonardo Azparren sostiene: «La marginalidad citadina de los personajes de *OK,* primero en una destartalada azotea y después en 'un *penthouse* bastante lujoso' es osborniana. Si Mina transita el trauma otoñal de Betsy y Sol, Franco transpira la iracundia del padrote. John Rossell Taylor en *El teatro de la ira* cataloga de 'autoexilio del mundo, que extrae fuerza de su propia debilidad y alegría de su propia desdicha' a Jimmy Porter, el personaje de Osborne. Mina, Franco y Ángela, los personajes de Chocrón, también viven exiliados, de espaldas a su contorno y ensimismados en sus estigmas; pero de este exilio no derivan fuerza ni alegría, por cuanto los tres crean una interdependencia tal, que se necesitan no para complementarse sino para indicarle al otro su circunstancia frustrada, para adentrarse en un emparentamiento formal con los condenados de Sartre. Por último, en su condición de marginados urbanos, se caracterizan por estar en capacidad cultural de participar de la ciudad, aunque limitados económicamente para aproximarse a ella a pesar del status que aporta Ángela. Los personajes de Chocrón son, en gran medida, exiliados metafísicos.» (1978:121)

Leo es el más joven, y por ello aún no ha afirmado su personalidad, de ahí que conserve el ansia de la juventud y la esperanza en el mundo, en la posibilidad de cambiarlo.

*Mesopotamia* es el ejemplo más representativo del encierro libremente elegido, sus personajes renuncian al mundo exterior y viven su particular «apostolado», como ellos dicen. A pesar de que preguntan a Ismael por acontecimientos y hechos del exterior, no es tanto por el deseo de probarlos sino por simple curiosidad. Parece que les interesa de la misma forma que si les hablasen de la vida en otro planeta. Es simple curiosidad, no ansiedad, pues todos terminan hablando de su decisión libre para vivir en el modo en que lo hacen:

> MATEO: [...] Si le confundiese vivir con un propósito... confundido al punto de que no pudiese separar ambas cosas... entonces, querido amigo de Hugo...
> HUGO: Nuestro amigo...
> MATEO: Nuestro desde esta tarde que ya empezó a nublarse como todas las tardes de domingo...
> LUCAS: Los domingos siempre llueve. Oscurece y llueve.
> ISMAEL: (*a Mateo*) Entonces...
> MATEO: ¿Se burla?
> ISMAEL: Le juro que no.
> HUGO: Mateo quiere decir que nuestra fortaleza...
> MATEO: Nuestra seguridad...
> HUGO: Proviene de nuestra fe en lo que hacemos.
> LUCAS: 'Fe' suena anticuado.
> ISMAEL: Yo le entiendo.
> MATEO: No vivimos para comer o para dormir –o para no dormir–. Tampoco vivimos para acumular o para poseer. Menos vivimos para gratificarnos.
> LUCAS: (*mirando a su alrededor*) Vivimos para esto.
> MATEO: O al revés: esto es nuestra vida. Podría ser otra cosa, pero lo primordial es que vida y cualquier cosa que sea se confunden. Se vuelven a una misma cosa. (MSP, 247)

Isaac Chocrón siempre obliga a los personajes a tomar decisiones, y ésta es otra de sus peculiaridades, pues aunque a veces parezca que viven en una situación estable, mantenerla exige siempre la elección y el deseo de continuar en ella. De hecho, en toda su obra se percibe la existencia de dos tipos de personajes: los que toman decisiones y los que se dejan llevar por las circunstancias. En el capítulo anterior se ha hecho referencia a esta cuestión, denominando a los personajes que actúan «sujetos» y a los que se dejan llevar «objetos». Los «sujetos» son los que sufren, pero también los que



evolucionan y es con este grupo con el que se identifica el autor, pues a través de ellos da su concepción del hombre y de la vida.

Esta dualidad comienza a aparecer en *Okey*[82] y a partir de ella siempre existe una referencia a este hecho por boca de alguno de los personajes, que se erige en portavoz de las reflexiones de Isaac Chocrón sobre las cuestiones tratadas. Especialmente relevante es en *La máxima felicidad*, donde Pablo reta a Leo y Perla para que sean consecuentes con sus actos y los asuman:

> La casualidad es sólo un trampolín. Un trampolín que lo pone no sé quién. Pero es uno quien decide caminar el trampolín, decide pararse al borde, decide ver el agua, decide zambullirse. Todas esas decisiones son la felicidad. Estar seguro de uno mismo y de los compromisos que uno mismo hace. (MF, 202-203)[83]

La dualidad de opiniones propicia la aparición de parejas antagónica que pueden terminar asimilándose o logrando un cierto equilibrio, o bien, en pocas ocasiones, se deteriora la relación. Es especialmente relevante en *La revolución*, donde existe un claro antagonismo entre sus dos personajes, Gabriel y Eloy. De ellos, Gabriel es el que actúa y toma decisiones, mientras que Eloy se deja llevar por los acontecimientos sin enfrentarse a su situación existencial porque se avergüenza de ella, y reacciona de modo violento cuando Gabriel se la presenta:

> GABRIEL: (*Entrando*) ¿Y tú vives dentro, marico triste? Dime, ¿tú vives dentro? ¡Primera noticia! ¡Cada día se aprende algo nuevo! ¡Alabado sea Dios en las alturas! (*Al público*) A ver, díganme, ¿creen ustedes que un mesonero maricón, alcahueta, tracalero, que ha pasado casi toda su vida vistiendo y desvistiendo a un batallón de ratas porque su lamentable físico le impidió formar parte de dicho batallón, ¿creen ustedes que esto que ven aquí con corbatica de lacito, cara empolvada y boquita fruncida como culo de pollito tierno, puede estar dentro? ¿dentro de qué? ¿Es que podría ser uno... uno de ustedes? ¡Verdaderamente, Eloy! ¡Qué mal llevas eso que Dios te puso entre las piernas!

[82] Gleider Hernández sostiene al respecto: «Con la creación de estos tres personajes, Chocrón ha intentado presentar al hombre contemporáneo uno de los problemas más acuciantes de nuestros días, que es la marginación de unos seres que no tienen fuerzas suficientes para hacerse responsables de sus actos y de su condición vital. Son los percances los que van manipulando la sociedad en que vivimos.» (1979:115)

[83] Gleider Hernández destaca este carácter en Pablo: «La posición de Pablo es característicamente existencialista. En su concepción, la existencia se presenta como algo individual, que pertenece con exclusividad a la persona que la vive, siendo él el único responsable. Esta actitud obliga al hombre a seleccionar entre las diversas alternativas ante él, y a comprometerse decididamente con la que escoge, llegando a producirse una ruptura, si es necesario, con las normas sociales que rigen un comportamiento común y un modo de ser aceptado por la sociedad. Esta postura existencialista de Pablo llega a su plenitud cuando la trasciende a él mismo y puede comunicársela a Leo y Perla, quienes también poseen la opción de compartir sus vidas con quienes ellos deseen. (*Ibidem*, p. 122)

> ELOY: Blasfemias y palabrotas están fuera de orden, Gabriel. Ése ha sido siempre nuestro arreglo. De lo contrario no estaría esta gente aquí. Si es que pretendes hacerlos reír inmediatamente, trata de logarlo exhibiendo tu cuerpo grotesco o haciendo tus numeritos de canto y baile, pero insultos a mi persona o alusiones a mi vida privada están fuera de orden. (R, 103)

Gabriel es exuberante en el hablar, en el vestuario de artista, en el físico y en su forma de moverse; mientras que Eloy es apocado y gris, todos sus movimientos y gestos parecen aprendidos, como si no le pertenecieran. Recurso que usa Chocrón para destacar la espontaneidad y autenticidad de Gabriel frente al fingimiento continuo de Eloy. Ambos son extremos opuestos, pueden trabajar juntos porque se complementan, pero es imposible conciliar sus posturas. Isaac Chocrón ha optado en esta ocasión por la confrontación entre dos personajes tan dispares para incidir de forma clara en el tema de la revolución individual[84] y el compromiso con la vida, como muy bien señala Leonardo Azparren:

> Ellos no son sino un algo más en un inmenso conjunto de algos anónimos. Por eso al final, cuando ya todo está sentido, cuando ya es imposible resistir más, la muerte es la única respuesta capaz de dar plena satisfacción. Insignificante, insignificante como fue la vida de Gabriel, cuya muerte es la desesperada búsqueda de un compromiso, de una definición ante la ansiada revolución vital, que por fin ahora ha sido enfrentada y, esperamos, superada. (1972:3)[85]

En cambio, los personajes antagónicos de otras obras consiguen equilibrar sus posturas, así sucede en *La máxima felicidad*, en la que si no hay una total aceptación por parte de Leo con respecto a los postulados de Pablo, al menos sí existe un acercamiento que es posible gracias a la comunicación entre ambos. El equilibrio total es imposible porque hay una gran diferencia de edad, la juventud de Leo impide que pueda aceptar el punto de vista de Pablo ante la vida, pero queda abierta la posibilidad de que lo logre en el transcurso de su vida[86]; de hecho, ya ha asumido varios compromisos, por ejemplo vivir sin tener en cuenta los convencionalismos sociales.

[84] Gleider Hernández, por su parte, opina que lo que ha pretendido Isaac Chocrón es reivindicar los derechos de los homosexuales: «El título del drama quiere acercar al espectador a la revolución o crisis de un fenómeno muy real en nuestros días, el 'gay liberation' que afecta tanto la escala de valores sociales como los valores espirituales-religiosos.» (*Ibidem*, 119)

[85] Esto mismo fue ratificado por el crítico dieciocho años más tarde, cuando se repuso esta obra con dirección de Armando Gota: «El texto de Chocrón presenta, a partir de la anécdota de dos travestis en trance de representar su espectáculo, una situación que ubica la revolución en el interior de la persona, en un nivel mucho más profundo que el cambio social.» (1991:129)

[86] Hecho que destaca también Gleider Hernández: «Este antagonismo se refuerza cuando Pablo y Leo discuten su concepto del pasado y del futuro. Si para Pablo, como ya vimos, es el pasado y el presente lo que cuenta, para Leo es el futuro, sus años no le han permitido aún crearse una imagen exacta del mundo (p. 84), necesita vivir más, nutrirse para llegar a las conclusiones de Pablo.» (1979:124)



Con respecto a *Simón*, en un principio aparece Bolívar como un personaje hueco y ampuloso que dilapida su fortuna en Europa, pero su personalidad se va transformando en el transcurso de la obra gracias al adiestramiento de Rodríguez, quien lo hace reflexionar para que pueda hacer frente a su vida de forma consecuente. También en *Escrito y sellado* se da un proceso similar de acercamiento entre las posturas de Saúl y Miguel, éste sólo pretendía dejarse llevar por sus circunstancias vitales y gracias a los aguijones de Saúl logra retomar las riendas de su vida impidiendo así convertirse en uno de los chatos personajes «objeto» de Chocrón. Porque esta es la característica de los personajes objeto, que carecen de personalidad, o bien son huecos y ampulosos como la Sol de *Animales feroces* y la Estela de *El acompañante*, o bien son seres casi anónimos de los que apenas si aporta datos como es el caso de Ángela en *El quinto infierno*, Rodolfo y Rosa de *Animales feroces* o Franco y Ángela de *Okey*. Quizá el prototipo de estos personajes sea Franco, de quien apenas se sabe nada, sólo que se deja arrastrar de un lugar a otro por las dos mujeres de la obra y aunque parece sentir interés por ellas, se percibe que es capaz de adaptarse a cualquier situación como un autómata, por eso puede ser objeto de transacciones económicas sin que nunca llegue a enterarse porque su opinión no interesa ya que nunca ha dado muestras de tenerla.

En cambio, los personajes «sujeto» son grandes luchadores, hablan continuamente y emiten su opinión sobre cualquier asunto, pero sobre todo muestran un gran interés por definirse, hablan de su situación vital, de sus relaciones con los demás, etc, con la intención de intelectualizar su vida y tomar clara conciencia de ella, y de que ésta obedece realmente a sus intenciones y no a los embates de la sociedad. Esto viene a confirmar de nuevo que ellos son los portavoces de Isaac Chocrón, de sus reflexiones e ideas sobre la vida y el hombre en su relación con el entorno y las posibles opciones para no dejarse enredar en el entramado social. Es, también, una forma de autocaracterización, recurso poco usual en la dramaturgia chocroniana hasta *Okey*, pues, aunque en obras anteriores haya sido utilizado, era más bien el modo de oponer lo que algunos personajes piensan sobre ellos mismos frente a la opinión de los demás, especialmente evidente en Sol de *Animales feroces* y Estela de *El acompañante;* es decir, para manifestar la mentira en la que viven ambos personajes. Por ello no puede considerarse tanto autocaracterización sino como un juego con diversas perspectivas. En cambio, en las obras posteriores sí que existe una clara conciencia por parte del autor de dar a ciertos personajes la posibilidad de autocaracterizarse.

Ya en *Okey* aparece este recurso, es Mina la que en todo momento trata de hablar de sus relaciones con los demás y de sí misma en un intento de comprenderse, como le dice a Ángela en una de sus intervenciones:

MINA: [...] ¿Estoy hablando mucho? Me encanta hablar. Lo que quiero decir es que... ¿cómo decírtelo?.. Para mí misma, yo soy, déjame ver, yo soy para mí misma soy... un prodigio. ¡Eso, un prodigio! Un territorio inexplorado que sigo descubriendo. ¿Hasta cuándo sentiré el placer del sexo? ¿Hasta cuándo tendré buena visión? ¿Hasta cuándo precisa memoria? ¿Hasta cuándo no me empezarán a doler los huesos o el hígado o los pies o el alma? ¿Hasta cuándo? ¿Cuánto tiempo me queda? Para mí, todo es como ir a la guerra, estar en la guerra, y lo que me sacuda, lo que me hiera o duela, eso lo acepto, lo recojo, como si fueran cicatrices. Las cicatrices de un guerrero. ¡El guerrero soy yo! ¡Vine a guerrear! Y mientras respire, palpite, seguiré en primera fila del combate. ¿Ingenua? Creo que realista. ¿Romántica? A lo mejor. ¡Pero viva! ¡Eso nadie me lo puede negar! ¡Viva! ¿Comprendes? ¡Estoy viva! (OK, 53)

Y, desde luego, su siguiente obra, *La revolución*, es toda una muestra de autocaracterización, en la que Gabriel se desnuda en escena, y gran parte de su pasado y todas sus opiniones sobre sí mismo son lanzadas al público en un acto casi catártico. Ante esta avalancha de expresividad incluso Eloy sucumbe en alguna ocasión a definirse: «ELOY: Yo soy opaco. GABRIEL: (*Desde afuera*) Estupendo. ¡Qué bien te conoces! ELOY: Parezco gris. Por eso sirvo para mesonero.» (R, 122)

Aunque de forma menos brusca a como lo hace Gabriel, también Pablo de *La máxima felicidad*, todos los personajes de *Mesopotamia*, Rodríguez de *Simón*, Saúl de *Escrito y sellado* y David de *I reyes I* hacen numerosos comentarios sobre sí mismos y sus comportamientos, hasta el punto de que algunos de ellos bromean sobre esa necesidad de analizarse continuamente[87], como les reprocha Doña Trini a todos los personajes de *Mesopotamia*, a los que acusa de no tener tiempo para vivir porque lo agotan hablando:

TRINI: ¿Saben lo que a ustedes les pasa? ¿Saben lo que a todos ustedes les pasa? Que se pasan la vida jugando con palabras. Ponen una delante, luego la colocan detrás y se les va la vida... palabreándose.
JUAN: ¡Bravo, doña Trinidad, viuda de Martínez! De un solo lengüetazo ha callado a estos dos imprudentes y de paso, como quien no quiere la cosa, como quien tiene y puede derrochar a sus anchas, ha definido... nuestras vidas. (MSP, 219)

Efectivamente, *Mesopotamia* es un juego dialéctico entre los personajes; aparentemente no sucede nada en escena, se trata de una larga conversación sobre la vida. En esta obra como en otras, Isaac Chocrón siempre introduce un personaje que está más cercano a la tierra, que se deja llevar por

[87] Como por ejemplo le dice Leo a Pablo: «Leo: ¡Un lindo experimento! ¿Por qué tienes que decir las cosas? ¿Por qué no dejas que ocurran, que pasen, que sean... sin tener que definirlas, que calificarlas, que...?» (MF, 178)



los instintos, menos culto y por ende menos reflexivo y que suele coincidir con la asistenta. Es el caso de doña Trini en esta obra, como también el de Carmen en *Escrito y sellado* y Sara en *I reyes I*. En otras ocasiones le confiere el papel de mediadora, es la única que puede decirles la verdad a todos sin que se molesten, como Pura en *Animales feroces* y el personaje del mismo nombre en *Clipper*. Son personajes que no están muy bien caracterizados, sólo unas breves notas sobre su forma de moverse; además, sus intervenciones no suelen ser numerosas ni extensas, pero siempre están presentes aportando su pequeña dosis de sensatez.

Estudio aparte merecen los tres personajes históricos de las obras *Simón*, *Solimán el Magnífico* y *I reyes I*. En los tres casos poseen gran transcendencia histórica y cultural, de ahí que se haya creído conveniente estudiarlos por separado porque, como muy bien dice Anne Ubersfeld[88], cuando hay que enfrentarse a personajes de los que se posee un cúmulo de datos, deben ser analizados teniendo en cuenta todas esas informaciones y todos los tratamientos históricos o ficcionalizados que de ellos se han realizado con anterioridad, es decir, el metatexto.

De cualquier forma, en éstas no será necesario un ejercicio de deconstrucción, pues ya ha sido realizado por el autor. De hecho, lo interesante del tratamiento de estos personajes es que ha sabido aliviarlos de toda la carga histórica, no ha presentado a esos seres monolíticos y grandiosos, tal y como aparecen en los textos de historia y en otras ficcionalizaciones. Aunque el tratamiento difiere en cada uno, la nota común es que los ha bajado del pedestal dejándolos a pie de tierra como cualquier otro ser humano.

En *Simón* se encuentra un Bolívar anterior a su consagración histórica, es un joven desorientado que cuando se sabe absolutamente perdido en el mundo busca a su maestro de la adolescencia para que le ayude a superarse. En el transcurso de la obra sale de su vorágine interior y evoluciona. Es, pues, el germen del héroe el que representa[89].

En cambio, en *Solimán el Magnífico* ha querido abarcar la figura compleja y múltiple del gran sultán otomano. Ha compuesto una sinfonía con momentos de grandeza y poder omnímodo del sultán a la vez que ha sabido mostrar al hombre sensible, amante de las artes, enamorado y cansado por tener que dedicar demasiado tiempo a suplantar al personaje que todos esperan de él, por lo que le coloca en la mano un espejo en el que se

[88] Cfr. Ubersfeld (1978:86-88).

[89] Rubén Monasterios hace también hincapié en el interés que despierta el tratamiento que hace Isaac Chocrón de los personajes: «La clave mágica de la obra está en el tratamiento de los personajes: en la recreación de sus correspondientes personalidades y en el contraste que el dramaturgo establece en su dinámica; quizá por primera vez en el ámbito de la literatura americana aparece un Simón Bolívar abordado con frescura, espontaneidad y dignidad.» («Simón», *El Nacional*, 12-02-1983, p. C-16)

contempla continuamente para recordar que no sólo es el que ven los demás sino el que se refleja, un hombre. Con la sucesión de imágenes Isaac Chocrón no ha fragmentado al personaje sino que, por el contrario, lo ha enriquecido. De gran belleza es la última imagen que presenta de Solimán, vestido sólo con una bata blanca, a sus setenta y dos años, despojado de los ricos atavíos lucidos en las escenas anteriores, sólo, con su eterno acompañante, el espejo, mostrándolo como realmente es, un hombre derrotado por la imagen pública que ahora, antes de morir, sólo le devuelve un despojo. Motivo por el que rompe el espejo como símbolo de la derrota del hombre frente a la imagen que le sobrevive a través de un doble que han buscado para que las tropas no se desmoralicen. Debe mencionarse, también, que Isaac Chocrón ha utilizado en esta obra el sincretismo, pues en cada escena su papel ha sido realizado por un actor diferente, lo que ha permitido representarlo durante un largo espacio temporal.

En *I reyes I* el rey David es traído a la realidad contemporánea, aunque conservando todos los atributos del personaje bíblico, incluso introduce algún que otro fragmento de la *Torah*. David está en el umbral de la muerte y ha perdido el interés por el mundo terrenal, vive encerrado en su dormitorio dominado por un retrato de su juventud, imagen del David que todos recuerdan. Sólo el amor desinteresado de una joven, Abisag, logra sacarlo de su letargo para vivir un último idilio antes de morir. Ahora, más que mostrar a un personaje despojado de todos sus atributos, lo que hace Chocrón es sugerir la vida de este personaje a través de sus comentarios y los de su retrato, que cobra vida y es el que cuenta anécdotas del pasado. Hay en esta obra un equilibrio entre la sabiduría del anciano David y la osadía del joven, rescatada a través del retrato de juventud.

Lo más interesante de estas obras es que Isaac Chocrón ha liberado a sus personajes –Bolívar, Solimán el Magnífico y al rey David– de la carga histórica y los ha convertido en personajes dentro del andamiaje de su creación, es decir, los ha dotado de una nueva vida en sus textos. Se puede afirmar que al despojarlos de los datos anteriores pasan a ser individuos con preocupaciones concretas dentro de la parcela en la que los ha situado. Esto no quiere decir que los desvirtúe, lo que sucede es que a Chocrón no le interesan los héroes sino las personas, y ellas y sus conflictos son las que muestra en su obra.

Por último, es necesario referirse al uso de la prosopopeya, a la que Isaac Chocrón ha recurrido en *Escrito y sellado* y *I reyes I*. En la primera trae a escena a una persona muerta y en la segunda es un retrato el que conversa y se mueve en escena. En *Escrito y sellado*, reitero, Saúl llega a Albuquerque tratando de adaptarse a la vida sin la presencia de Luis, un amigo recientemente fallecido, y allí se encuentra con Miguel, un viejo amigo que padece la misma enfermedad de la que murió aquél. Desde el momento en que trata de ayudar a Miguel contándole su experiencia con Luis, éste aparece en escena y es él mismo quien relata los últimos días de su vida. Isaac Chocrón ha querido hacerlo presente en forma de «fantasma», es decir como un no-personaje, lo que da mayor libertad a sus apariciones, pues un fantasma no tiene por qué buscar verosimilitud ni regirse por las convenciones del resto de los personajes. Está intencionadamente marcado con rasgos diferentes a los demás, vestido de tonos blancos, único al que se ilumina directamente, la primera vez que accede a escena lo hace como una aparición, etc. La indumentaria clara y sus apariciones serenas muestran que está perfectamente acomodado a su estado, sobre el que, incluso, se permite ironizar y hacer bromas. Nota ésta que despierta en el receptor una sensación de proximidad y complicidad. Sus apariciones están motivadas por los diálogos de Saúl y Carmen, quienes recuerdan a menudo acontecimientos relacionados con Luis y que al comenzar a contarlos éste se materializa y habla directamente por boca de estos personajes, en una especie de escena refleja en la que los recuerdos se personifican. Si bien es cierto que las formas de acceder a la escena difieren, en ocasiones Luis se adelanta a las palabras de Saúl o Carmen, o bien glosa las conversaciones que tienen lugar en escena, dando informaciones que de otro modo no podrían conocerse, similares a los «apartes» del teatro clásico, etc. Y, desde luego, por su naturaleza fantasmal, sólo lo ven los lectores-espectadores, aunque Saúl y Carmen lo presienten y el primero mantenga diálogos con él, pero es sólo un efecto del subconsciente.

En cambio, en *I reyes I* son varios los personajes que oyen y ven desplazarse al Retrato y, además, su discurso no se limita a la narración de hechos pasados o a pequeños apartes sólo observados por los receptores, sino que está siempre presente. Es decir, el Retrato tiene vida, sólo que congelada en su apariencia física, como él mismo comenta: «¿Sabes, Abisag, lo que significa ser un retrato? Que estoy congelado en el tiempo. No existen años, días, ni siquiera horas. Siempre permaneceré así como me ves.» (IRI, 32)

Es él quien elige a las personas con las que habla, primero sólo era con David, posteriormente con Abisag y por último con Salomón, el heredero de David, al que cree necesario acompañar en su futuro. Parece que Isaac Chocrón ha querido que no sea sólo el David anciano el que esté en su obra, sino también el joven osado y festivo que en algunos momentos parece más real que el anciano, como se confirma en el siguiente fragmento:

> RETRATO: [...] Deja de mirarme como si fuera un fantasma. El único fantasma aquí es él.
> DAVID: Por supuesto. (IRI, 28)

A pesar de ello, se sabe que es sólo un efecto provocado por el subconsciente de estos personajes que hablan con él, su deseo de tenerlo a su lado y conocerlo como realmente fue. Y, al igual que en el texto anterior, el autor se permite hacer bromas y provocar situaciones cómicas sobre la realidad del retrato, quien pide volver a su marco cuando está cansado, e incluso introduce un fragmento en el que muestra su preocupación porque no sabe a quién pertenecerá tras la muerte de David.

He dejado para el final el comentario de las tres obras más experimentales de Isaac Chocrón, *Asia y el lejano Oriente*, *Tric-Trac* y *Alfabeto para analfabetos*, porque en ellas no se puede hablar de personajes *stricto sensu* sino de tipos o roles[90]. Están estructuradas según la técnica brechtiana y comienzan con la entrada del coro haciendo la presentación y anunciando al público sus nombres y los múltiples papeles que representarán; es decir, rompiendo la convención para evitar que les confundan con personajes. Son actores que realizarán una representación. Por ello no existe la caracterización o, mejor dicho, lo que se da es la abstracción de la caracterización; se trata de un ejercicio de síntesis para que con unos cuantos rasgos el receptor pueda identificarlos sin dificultad.

Ésta es la técnica empleada en *Asia y el lejano Oriente,* en la que el autor pretende abarcar todas las clases sociales y grupos característicos de una sociedad, lo que destaca Gleider Hernández:

> Como en el teatro expresionista, ellos están ahí con la función de representar la esencia de los diferentes individuos que de una forma u otra participan de nuestras vidas diarias. Son los arquetipos de una sociedad con diferentes estratos por cuyo intermedio Chocrón logra mostrar desde el presidente de la nación hasta el último ratero que roba unas migajas para su sustento diario. (1979:103)

En esta ocasión, no le ha interesado al autor mostrar la reacción de un número reducido de personajes ante una situación, sino que pretende, a través de la hipérbole de la venta de la soberanía nacional, destacar la realidad de todo un país que ve impasible los saqueos a que es sometido[91]. Se trata de una gran parábola en la que retrata a Venezuela y el desvalijo de

[90] En estas obras los personajes no están caracterizados, debido a que serán diversos los papeles que realizará cada uno, de ahí que se diga que son roles. Pero en ocasiones asumen el carácter de tipo, ya que se transforman en tipos de los que los espectadores tienen informaciones de antemano, nunca se puede hablar de estereotipos porque carecen de la reiteración que se adjudica a éstos. Sobre esta cuestión cfr. Trullo-Herrera (1991).

[91] Leonardo Azparren sostiene que los personajes actúan de este modo por los siguientes motivos: «Estos ciudadanos deciden la venta de su país para evitar el riesgo de asumir la responsabilidad de ordenarlo y conducirlo.» (1978:114)



todas sus riquezas por parte de los consorcios extranjeros sin que se produzca reacción alguna en los habitantes. Por ello, no es necesaria una detallada confección de los personajes, pues, como dice Rubén Monasterios, «La fuerza inductora de la acción es la relación de los personajes con la sociedad como institución y no el conflicto entre ellos» (1975:93). Los actores se van desdoblando y representan en cada cuadro un rol diferente, de acuerdo con la necesidad de abarcar la tipología social.

Similar es la confección de *Alfabeto para analfabetos*, donde tampoco se puede hablar de personajes, sino de tipos. El grupo sube a escena desde el patio de butacas y da comienzo a la función del espectáculo cuyo título ha venido repitiendo en su desplazamiento. Es un ejercicio lúdico del autor con la lengua, y los actores se limitan a jugar con el abecedario repitiendo palabras que comienzan por las letras enumeradas, haciendo pequeñas escenificaciones y glosas sobre ellas.

En *Tric-Trac* no se puede hablar ni de personajes, ni de roles o tipos, ni de estereotipos, ni arquetipos, sólo de seres que pueblan el escenario, seres anónimos sin ninguna indicación temporal ni espacial, tal y como pide el autor en los preliminares:

> La pieza requiere diez jóvenes. No tienen nombres sino son identificados por números que llevan en el pecho (del 1 al 10).
> El montaje ideal para el autor estaría compuesto de dos elencos, uno de diez muchachos y otro de diez muchachas. Cada función sería interpretada por uno de los dos grupos, sin necesidad de ningún cambio en el texto, salvo el obvio de cambiar a femenino el lenguaje. Este requisito no pretender ser 'una acrobacia dramática' del autor, por el contrario, se señala para subrayar la indiferencia frente a la identidad de los personajes y para recalcar su universalidad. Es decir, los personajes no tienen nombre ni sexo porque sus acciones y sus reacciones no necesitan tal encasillamiento. Ellos son seres y más nada que seres. (T, 107)

Parece, pues, que Isaac Chocrón ha pretendido encerrar en esta obra la esencia del género humano, representado por diez seres como la esencia de la diversidad de sus comportamientos y reacciones ante determinadas situaciones que van surgiendo en la escena de forma azarosa, producto de las relaciones entre ellos. Quizá por eso Rubén Monasterios sostiene que no son diez los personajes de esta obra sino uno[92], porque se refiere, según este crítico, a «El hombre como ente ecuménico, como abstracción» (1975:93). De hecho, no existe referencia alguna a su físico, procedencia, etc, sólo

[92] «Es falso que los personajes sean diez, ¡son uno! Su multiplicación es absolutamente accidental y por eso su subconsciente y su memoria son comunes.» (1975:93)

indicaciones muy escasas al tono o a los movimientos, pero nada más. Son seres que se mueven por escena con unos diálogos que parecen autogenerarse sin orden lógico. No hay una temática concreta que ayude a construir su caracterización, pues los comportamientos se van alternando y las acciones que surgen desaparecen del mismo modo ilógico con el que aparecieron, en esa clara intención de indeterminación citada por el autor en los preliminares. Se puede afirmar que se trata de un único actante desdoblado en diez figuras, pues todos ellos cumplen una función similar en la escena, discernir sobre la esencia del ser humano.

En el transcurso de la creación, Isaac Chocrón ha ido depurando la confección de los personajes[93], disminuye notablemente las indicaciones sobre los rasgos debido a que no le interesa tanto la apariencia externa como la evolución personal, la que, como se ha mencionado en reiteradas ocasiones, es paralela a la del autor. Además, se generan a través de sus diálogos, acciones y reacciones ante situaciones en escena, las notas de las didascalias sólo ayudan a perfilarlos y a situarlos en un espacio concreto, pues Chocrón no pretende situarlos en un espacio o país preciso –si exceptuamos a *Asia y el lejano Oriente* y *El quinto infierno*, de temática universalizante– sino que es el receptor el que debe encontrar las referencias. Por eso no importan demasiado las informaciones sobre el exterior, máxime si se tiene en cuenta que los personajes han ido evolucionando hacia posturas cada vez más intimistas, despojándose del mundo exterior para centrarse en su vida y en lo que de verdad les interesa, un pequeño grupo de amigos con los que compartir la existencia.

## EL DISCURSO DRAMÁTICO[94]

Chocrón es un hombre de teatro porque se ha comprometido con la escena nacional propiciando un buen número de proyectos vitales para el teatro venezolano, pero antes que nada es escritor. Desde su posición de

[93] Leonardo Azparren destaca que es uno de los autores que más ha contribuido a la creación de personajes emblemáticos del teatro venezolano: «Fueron José Ignacio Cabrujas e Isaac Chocrón quienes determinaron los años sesenta y setenta con obras en las que la depuración del lenguaje, la formulación de un conjunto de imágenes escénicas emblemáticas y el desarrollo intensivo de temas rectores, se hicieron presentes a través de los personajes más complejos y de mayor valor universal del teatro venezolano. Por eso, en sus obras se encuentran los más ricos modelos arquetipales de situaciones y personajes.» (1997:160)

[94] Dentro de este apartado se estudiarán todos los materiales textuales de los que es sujeto de enunciación el autor dramático. El teatro es un género que encierra signos de diversa naturaleza, aunque *a priori* están expresados verbalmente, como bien señala Bogatyrev: «L'expression linguistique au théâtre est une structure de signes constitués non seulement de signes du discours, mais aussi de signes autres. Par exemple, le discours théâtral qui doit être le signe de la situation sociales



autor dramático ha defendido siempre el teatro de texto, y en numerosas ocasiones ha manifestado su desinterés por la creación colectiva, el *happening*, etc –en cuanto autor no en cuanto hombre de teatro–, incluso en momentos en los que la escena estaba dominada por estas corrientes[95]. Su teatro se ha caracterizado por una exquisita confección, preocupado siempre por corregir y crear situaciones tensas a través de la palabra como sugeridora del mundo de los personajes[96]. Desde su labor como promotor teatral siempre apoyó a los jóvenes dramaturgos porque sostenía que no existiría un verdadero teatro nacional hasta que no comenzaran a aparecer textos de autores venezolanos que reflejasen la realidad circundante. Afirmaba que estas nuevas tendencias que desechaban el texto serían sólo una moda pasajera, como ha venido a confirmarse en estos momentos, cuando a partir de los años ochenta se ha vuelto al teatro de texto, realidad destacada por Isaac Chocrón recientemente:

> Una obra de teatro es el testimonio de un tiempo y un lugar y en que sus personajes viven una situación tensa.
> Este tiempo y lugar y personajes se activan mediante las palabras y es también a partir de las palabras que surgen imágenes de gran consistencia. Baste recordar las grandes épocas de teatro, carentes de nuestros recursos técnicos, para darnos cuenta de que las palabras pueden transmitir colores, acciones, descripciones que el público sentirá y verá a través de ellas.[97]

d'un personnage, est accompagné par les gestes de l'acteur, complété par son costume, le décor, etc, qui sont également les signes d'une situation sociale. Les domaines d'où l'on tire les signes au théâtre, comme le costume, le décor, la musique, etc, sont parfois très nonbreux, parfois moins, mais ils sont toujours plusieurs» (1971:523). Todos estos signos son formantes del texto dramático, aunque en la representación adquieran naturaleza extraverbal. Es decir, en el discurso dramático no sólo puede encuadrarse el texto pronunciado por los personajes, sino todo el material textual que procede del autor. Incluyo, pues, el título, nombre de los personajes, preliminares, acotaciones, etc. En consonancia con las tesis sostenidas por la crítica actual, especialmente por la semiología teatral. Sólo hay algunas excepciones a esta tendencia general, entre los que se halla Kurt Spang, quien denomina texto sólo al diálogo de los personajes y al resto cotexto, cfr. (1991: 48-50).

[95] En una entrevista de 1969 expone: «No me interesa [se refiere al *happening*], lo veo con curiosidad, pero creo fundamentalmente en la palabra escrita, disciplinada e intencionada. Una obra de teatro es un texto con intención hasta en los signos de puntuación. No creo en la improvisación, es divertido, pero el teatro para ser válido, tiene que revelar la visión de un ser como base fundamental y ese es el escritor.» Vestrini, Miyó, «Lo que hace a un pueblo grande y digno es su herencia cultural no sus autopistas», *El Nacional*, 06-01-1969, p. B-13. Cfr. Moreno-Uribe, E.A., «Uno escribe para que lo quieran a uno» (entrevista), *El Nacional*, 04-10-1988, p. 15; Brizo, Manuel, «Al novelista Isaac Chocrón le espera la pira en la plaza pública» (entrevista), *El Diario de Caracas*, 12-10-1988, p. 50; Jiménez, Maritza, «Chocrón: soy un pez raro» (entrevista), *El Nacional*, 30-10-1988, p. C-1; Revista De Caracas, «Retrato» (entrevista), *El Diario de Caracas*, 09-11-1991, pp. 6-11; Gómez, Diana, «Vivo en función de escribir» (entrevista), *El Universal*, 28-06-1993, p. 4-1.

[96] Cfr. Moreno-Uribe, E.A., *ibid.*; Brizo, Manuel, *ibid.*; Jiménez, Maritza, *ibid.*; Revista de Caracas, *ibid.*; Gómez, Diana, *ibid.*

[97] Chocrón, I. (1993), «Regresan las palabras», ponencia presentada en el 25º Congreso Mundial del Instituto Internacional de Teatro, Munich, Alemania, mayo 1993.

Isaac Chocrón conoce perfectamente todas las innovaciones teatrales, incluso ha usado algunas de las técnicas del teatro abierto, del *happening*, etc. Pero sostiene que son recursos para apoyar el texto. En uno de sus artículos de prensa de los años sesenta comenta el montaje de *El príncipe Constante* de Grotowski, donde dice que este director aboga por hacer desaparecer el texto, pero que, sin embargo, siempre usa como base para sus espectáculos obras de autores como Calderón, T. S. Eliot, Dostoievski, etc, señala que las grandes épocas del teatro han sido aquéllas en las que se han dado grandes dramaturgos, y finaliza este artículo con las siguientes observaciones:

> Es probable que esto haya cambiado y que en nuestra época, tan afincada en la creencia de que lo importante no es lo que se dice sino cómo se dice, ese 'cómo se dice' sea la responsabilidad de unos cuantos de ellos que fungen de teóricos: además de Grotowski, Peter Brook en Inglaterrra, Lee Strassberg en los Estados Unidos, Judith Malina y Julian Beck del Living Theatre donde se encuentren, Giorgo Strehler en Italia, y aun Jean Louis Barrault en Francia, se sienten comprometidos, algunos casi obligados, a tomar la visión de un dramaturgo y reducirla, ampliarla, desnudarla, vestirla, cambiarle su desarrollo, añadirle, en fin, un sinfín de novelerías, casi todas en nombre de una teoría personal sobre la naturaleza del espectáculo teatral. El malvado o villano de la pieza hoy en día es el dramaturgo, pero villano o no, sigue siendo el originador de todo lo que se pretende alterar. Y seguirá siendo el originador porque, como dijo Faulkner al aceptar el Premio Nobel, la palabra prevalecerá. Mientras se pretenda trabajar con significados literarios (y Grotowski o ninguno de los otros podría hasta ahora negar que lo hace), la palabra prevalecerá. A menos que se eliminen dichos significados, pero en este caso ya no sería teatro sino danza o mímica absurda [98].

En bastantes ocasiones ha hecho declaraciones similares, siempre amparando el texto frente al imperio del director[99], pero defendiendo, sobre todo, la necesidad del texto como base para un buen espectáculo. Es lo que respondió a la pregunta de la periodista Miyó Vestrini de si era necesario el texto en el teatro:

> En el buen teatro sí. En el teatro que es testimonio. Hay otros tipos de teatro: teatro-diversión, teatro-escándalo, teatro-habilidad y en ellos, no es necesario el texto. Pero en el teatro que nos cambia para el resto de la vida, sí es fundamental. (*El Nacional*, 06-01-1969, p. B-13 y 14)

[98] «Grotowski y su 'teatro pobre'», recogido en *Señales de tráfico*, pp. 333-337.

[99] De esto no se puede colegir que Isaac Chocrón piense que el autor dramático sea el factor más importante del teatro, sino que por el contrario, siempre ha destacado la importancia del director junto con el escenógrafo y, sobre todo, la de los actores, a los que considera los verdaderos reyes del teatro: «Pienso que los actores son los reyes del teatro y, obviamente, el director [...]» (Entrevista, 246)



Si sostenía opiniones semejantes en una etapa en la que primaba el discurso espectacular sobre el textual, ahora, tras una cierta conciliación entre director y autor, Isaac Chocrón sigue manteniendo los mismos postulados. En un texto de 1993 bajo el título «Regresan las palabras»[100] menciona esta nueva situación de revalorización del texto que achaca al poder transmisor de la palabra, y propone que éste es el único medio para que prospere el teatro:

> El teatro debe volver a capturar el embeleso de las palabras, el poder y la movilidad y la relatividad de las palabras. En épocas como la nuestra, cuando la confusión y el dolor producidos por plagas misteriosas alejan cada vez más todo momento de contento, en el teatro necesitamos palabras que expongan, analicen, sugieran, impliquen y, si es posible, hagan más llevadera nuestras vidas. Sólo mediante las palabras pueden transmitirse ideas y sentimientos y es por eso que resurge el dramaturgo como creador de ese mágico espectáculo llamado teatro [...]. Lo que el teatro necesita y lo que el público parece querer es algo extremadamente antiguo: que los dramaturgos vuelvan a ser poetas, como se les llamó durante siglos. Poetas que interroguen y confronten e inquieten con sus imágenes que, en última instancia, logren cambiar, aunque más no sea en una pequeña medida, las vidas de los espectadores a través del cambio en las vidas de sus personajes. Sólo con un recurso cuenta el dramaturgo-poeta para lograrlo: sus palabras, que los actores recrearán confiriéndoles dimensiones adicionales. Esperemos que esta sea la 'nueva frontera' del teatro en los tiempos por venir. (6-7)

Naturalmente, Isaac Chocrón es coherente en la práctica con lo expuesto en entrevistas y ensayos, pues se esmera en la confección de las obras, tanto en la elaboración formal de las mismas como en la evolución de los temas. Y principalmente en la cuidadosa confección de los diálogos[101], pues sostiene que el principal motor del teatro son las acciones de los personajes, generadas a través de sus parlamentos, que es lo que posibilita que la acción evolucione.

En el discurso teatral hay una doble enunciación, siguiendo la convención teatral, la que emana directamente del autor y la que proviene de los personajes. Con respecto al texto que procede del autor, es decir, las didascalias[102], debe señalarse que en sus primeras obras Chocrón se detenía

[100] Ponencia presentada en el 25º Congreso Mundial del Instituto Internacional de Teatro, Munich, el 24 de mayo de 1993.

[101] Leonardo Azparren dice al respecto: «Chocrón es el dramaturgo nacional que con más vehemencia se ha propuesto desarrollar las posibilidades expresivas del diálogo, despojándolo de accesorios.» (1990:24)

[102] Utilizo el término «didascalia» en el mismo sentido que lo hace Anne Ubersfeld (1978), por considerarlo más amplio que «acotación», puesto que a pesar de que en las definiciones de éste último queda abierta la posibilidad de que se incluyan todos los materiales textuales escritos por

bastante en realizar preliminares extensos, sus acotaciones eran también más numerosas y vastas, pero en el devenir de su creación ha ido concretando y sintetizando los recursos expresivos, recayendo en los diálogos gran parte de la información que inicialmente disponía en las didascalias.

Para el estudio de las didascalias, en principio, hay que detenerse en los títulos[103], la mayoría de los cuales están tomados de frases o interjecciones pronunciadas por los personajes, así es en *El quinto infierno*, *Animales feroces*, *Tric-Trac*, *Okey*, *La máxima felicidad* y *Escrito y sellado*. Sólo en tres ocasiones utiliza el nombre del protagonista: en *Mónica y el florentino*, *Amoroso o una mínima incandescencia* y *Solimán el Magnífico*; en las dos primeras, el protagonista es el que se halla en una situación irregular que termina resolviéndose en el transcurso de la obra, y aunque la obra encierre otras problemáticas, como es el caso de *Mónica y el florentino*, donde los efectos que el amor de Mónica inspira en otros personajes de la obra es quizá un elemento más importante que el amor vivido por ella, lo cierto es que Mónica es la instigadora de toda la trama y del tema de la misma. E igual sucede en *Amoroso o una mínima incandescencia*, donde la trama de la obra gira en torno a la tensión que generan en el protagonista las diversas facetas de su esposa. Y, desde luego, es lógico que el título de su antepenúltima obra

el autor y no pronunciados por los personajes, existe una cierta convención por parte de los críticos y estudiosos de considerar sólo las indicaciones que hacen referencia a la puesta en escena, sin incluir el título de la obra, preliminares y epílogos –si los hubiere–, título de los actos o escenas –si es que los portan–, lista de *dramatis personae*, etc. Prueba de ello son los estudios que realizan sobre las acotaciones de un autor u obra concreta, como por ejemplo: Bobes Naves, C. (1987), «Las acotaciones de 'Sacrilegio' referencia y literariedad», en Bobes Naves (1987:129-140); o Moraleda, Pilar (1990), «La función focalizadora de las acotaciones en el teatro de Buero Vallejo», en Cuevas García, Cristobal (ed.) (1990), *El teatro de Buero Vallejo*, Barcelona, Anthropos, pp. 299-311. De ahí que se haya optado por el término «didascalia» –a pesar del rechazo que ha tenido por parte de algún crítico, cfr. Spang (1991:51), nota a pie 32– para evitar confusiones; cuando se utilice se hará referencia al texto escrito por el autor y no pronunciado por los personajes –título, preliminares, postliminares, nombres de los personajes, títulos de actos o escenas, etc– y cuando se use acotación sólo se hablará de las indicaciones del autor referidas a la hipotética puesta en escena por él propuesta.

[103] He creído necesario hacer una pequeña reseña sobre ellos ya que es el primer dato con el que se cuenta al acercarse a una obra, hecho éste que se intensifica debido a la naturaleza del texto teatral, es decir, que será representado y ese nombre será, amén de la compañía, director, autor, etc, un gancho que despierte en los espectadores hipotéticos el suficiente interés como para detenerse a leer de quién es la obra y por quién está interpretada, hasta el punto de que, como afirma Kurt Spang «en cierto sentido el título se independiza y cobra vida casi autónoma» (1991:51-52), puesto que, como señala Jorge Urrutia «está destinado a destacarse en los carteles anunciadores del espectáculo o en las fachadas de los teatros» (1987:58). Es pues un ejercicio importante de síntesis por parte del autor, como menciona al respecto Rolf Eberenz: «El título anticipa en forma sumamente condensada uno, varios o el conjunto de los elementos constitutivos del mundo ficcional sobre el cual versa el relato. Se trata, pues, de un procedimiento de reducción, muy semejante a la paráfrasis o al resumen, que sirve para simplificar unos contenidos complejos, fundiéndolos en una fórmula más o menos expresiva» (1989:245). Para un estudio más detallado sobre esta cuestión cfr. Spang (1986).



sea *Solimán el Magnífico* ya que en ella hace un recorrido por toda la existencia del sultán, desde el comienzo del reinado hasta su muerte. En *Simón* también usa un nombre propio como título, pero en esta ocasión acarrea una ambigüedad, pues los dos personajes de la pieza tienen ese nombre y debe ser el receptor el que se decante por uno de ellos como sujeto del título[104], hay, pues, un juego con los espectadores. Creo que es Simón Rodríguez el personaje que da título a la pieza, pues conociendo la importancia que para el autor tiene la amistad, es de suponer que haya querido destacar esta figura y su función en el restablecimiento de la situación existencial de Simón Bolívar.

Un tono de ambigüedad similar es el que posee *La revolución*, que describe la situación de cambio de sus personajes, pero que induce a pensar que se trata de una cuestión política, máxime en el momento de su estreno, etapa dominada, sobre todo en Hispanoamérica, por numerosos intentos de revoluciones sociales y con tintes políticos. Lo que hace el autor es mostrar cuál es la revolución en la que cree, que no es otra que la individual[105]. En *Asia y el lejano Oriente* juega también con cierta ambigüedad, pues le atribuye un título lo suficientemente alejado de Venezuela como para que los lectores-espectadores puedan realizar un ejercicio de análisis de la situación que están viendo, que es la suya, libres de subjetivismo; en consonancia, por otra parte, con el distanciamiento propuesto en su concepción formal. Mientras que *Alfabeto para analfabetos* es un juego verbal similar al que impregna la pieza.

Isaac Chocrón, aunque de forma subrepticia, siempre encierra en el título lo qué es más importante de la obra, de ahí que titulase *Clipper* a una en que revisa la vida de su personaje principal, Jacobo, o más bien una reconciliación del mismo con su pasado familiar. Esta reconciliación se produce en el intermedio de un viaje, motivo que es también el detonante para el cambio sufrido años atrás, cuyos momentos son relatados en la obra, por lo que Isaac Chocrón no ha destacado el nombre del personaje, sino el incidente a través del avión que llevará a Jacobo lejos, porque ese es el instrumento de esperanza y cambio que ha influido tanto en éste como en la familia retratada. En este mismo sentido ha usado *Mesopotamia* para una obra que muestra el remanso hallado por un grupo de hombres al que venía

[104] Así lo mencionó el autor en los momentos previos al estreno. Cfr. nota 49, en este capítulo.

[105] «Era la época de la revolución cubana y otras aquí y allá. Yo pensé, como dice el personaje, que antes de hacer la revolución afuera y estar marchando hay que hacer la de uno, y no veía que los revolucionarios hubieran hecho la suya. Entonces pensé escribir una obra de dos enanos que fueran discriminados socialmente y que salían adelante. Incluso comencé a escribir sobre ellos, pero de pronto me di cuenta [...] que ser enano no era una discriminación social sino genética. Yo quería una discriminación social.» (Entrevista, 243)

buscando su visitante, Ismael, quien lleva en su cartera un papelito con varias definiciones de este nombre; todo ello impregna al título de toda una carga de deseos de libertad individual, habida cuenta de que se considera que Mesopotamia fue una de las primeras civilizaciones democráticas[106]. Y en *El acompañante* ha destacado la figura de la persona que llega a casa de Estela, quien no busca tanto un acompañante al piano sino una persona que le haga compañía, y esto es lo que se hace evidente para esta mujer en el transcurso de la obra, el acompañante es el que posibilita que el autor se introduzca en el mundo acotado de Estela y presente su frustrada vida en soledad. El título de su última obra *I reyes I* encierra la clave de su contenido, es el nombre del libro de la *Torah* que dio origen a la pieza.

El mayor número de títulos es extraído de los parlamentos de los personajes, así, «quinto infierno» es como denomina Betsy al país en el que ha vivido, Venezuela, y este título, además, sintetiza la idea que Isaac Chocrón tenía de su país en aquel momento. «Animales feroces» es la denominación que usaba la madre de Sara, Daniel y Sol para referirse a ellos. Especialmente interesante es *La máxima felicidad*, ya que es la fórmula empleada por Pablo para definir su situación vital junto a Perla y Leo; de ese modo el autor hace ver que comparte la opinión de su personaje y la propuesta de convivencia que retrata en la obra. Y *Escrito y sellado*, son las palabras con las que Saúl y Luis sellan un pacto tras la decisión de éste último de no seguir tomando medicamentos y así poder morir en paz, simboliza la aceptación de la vida que se ha tenido y la conformidad ante la muerte:

> LUIS: Ahora prométeme que no estarás presente para ver mi final. Quiero que mi final contigo sea ahora, cuando me siento feliz de que hayamos compartido la buena decisión. De aquí en adelante, lo demás no importa. Nos hemos dicho todo lo que importa. «Escrito y sellado». Dame tu mano y dímelo como lo dicen los judíos de Curazao.
> SAÚL: Escrito y sellado. (*A Miguel*). En Curazao, esa islita frente a Venezuela, existe la más vieja sinagoga de todo el continente americano. Más de tres siglos llevan celebrando los ritos judíos, y en la festividad del Yom Kippur, el día del ayuno...
> [...]
> SAÚL: Lámparas y candelabros repletos de velas encendidas al inicio del rito y, a medida que se van consumiendo, aumenta una penumbra mantenida por la claridad de la noche que entra por las ventanas. Al finalizar, la gente sale al patio, se da la mano y dice: «Escrito».
> LUIS: Escrito en el Libro de la Vida para el próximo año.

[106] En este sentido cfr. Raúl S. Manglapus (1992), especialmente el epígrafe «Mesopotamia: ¿primera democracia formal?», pp. 23-28.



> SAÚL: Y al día siguiente, al concluir el Yom Kippur y antes de romper el ayuno, vuelven a darse la mano, ahora reafirmando: «Escrito y sellado».
> LUIS: Escrito y sellado en el Libro de la Vida para el próximo año. Ése es el secreto que debemos descifrar mientras vivimos. Escrito y sellado. No hay vuelta de tuerca. (ES, 56-57)

*Tric-Trac* es la interjección que pronuncian los personajes de esta obra cuando cambian de tema o de registro, es una especie de grito carente de significado. *Okey* es el término inglés más repetido por Franco en una de las primeras conversaciones que mantiene con Ángela y en la que introduce frases en inglés, de hecho Mina pregunta en un momento a Ángela si Franco habla bien el «O.K.»; es, además, la interjección que mejor lo define, pues siempre está de acuerdo con las proposiciones que le hacen. Por último, es un título que encierra cierta ironía, pues la crítica de Chocrón en esta obra va dirigida a la docilidad con que algunas personas se conducen en la vida.

Los títulos de las piezas no son un mero envoltorio sino una síntesis de su contenido, todos ellos están impregnados, en mayor o menor medida, de intencionalidad.

Similar, aunque menos matizada, es la intencionalidad de los nombres de algunos de los personajes. El autor sostiene que no encierran ninguna clave[107], y a pesar de que no puede encuadrarse en una línea simbolista[108], sí es cierto que pueden desentrañarse ciertas pistas a través de algunos de los nombres, tal es el caso de Ismael, usado ya en su primer texto publicado, el relato *Pasaje* (1956), y que reaparece en *Animales feroces* y *Mesopotamia*, y en todos los casos se trata de un viajero, el expulsado, como el Ismael bíblico, a la búsqueda de un lugar donde establecerse. De modo que por mucho que se quiera disociar la simbología de este nombre, resulta difícil por la estrecha relación entre la realidad de los personajes así denominados y el de su homónimo bíblico. O bien en *Mesopotamia,* obra en la que los personajes dicen vivir en una especie de apostolado y, curiosamente, cuatro de ellos

[107] Isaac Chocrón ha comentado en alguna ocasión la importancia de los nombres de los personajes, aunque sólo haciendo referencia a la necesidad de que éstos tengan sonoridad: «Como dramaturgo sé la importancia de que los nombres de los personajes sean muy sonoros. Alcántara es un ejemplo de esto. Un apellido rotundo. Pero no tengo claves para escoger los nombres», en Jessie Caballero, «La mujer de mi generación vive esperando venderse al mejor postor», *El Nacional*, 19-03-1982, p. C-18.

[108] Hay autores que en lugar de nombres, adjudican a sus personajes las funciones que desempeñan como hacen algunos dadaistas y surrealistas, o bien son ya una descripción, como hace Gómez de la Serna en *Escaleras*, por citar sólo algún ejemplo. Isaac Chocrón sólo ha utilizado este recurso en dos ocasiones, en *A propósito del triángulo*, donde sus personajes son actores y cada uno de ellos tiene el nombre del escalafón que le corresponde en la compañía; y en *La Pereza domina Timbuctú*, en la que los nombres corresponden a su peculiaridad: Pereza, Amante, etc. Obras que en modo alguno son representativas en la producción del autor.

portan los nombres de los evangelistas[109], lo que no puede ser obviado a pesar de los comentarios del autor. Dentro de esta misma línea bíblica podría encuadrarse el nombre de Saúl en *Escrito y sellado*, personaje que sufre un gran cambio en el desarrollo de la pieza y que al final de la misma reconoce haberse acercado a Dios; de hecho es él mismo el que se hace eco de la coincidencia y de que el libro que le ha regalado Miguel sea, precisamente, una biografía de san Pablo. Hace bromas sobre esta cuestión, aunque se resiste a que Miguel establezca paralelismos entre él y el santo:

> MIGUEL: «Un eterno acto de amor de la divina predestinación». San Pablo. ¿Has seguido leyendo su biografía?
> SAÚL: Cada día unas veinte páginas. Me gusta mucho. Me di cuenta por qué me lo regalaste: piensas que estoy en mi camino de Damasco. Sin embargo, aún no he visto en el cielo un resplandor de fuego, ni he oído el reclamo de la voz de Jesús: '¡Saulo, Saulo! ¿por qué me persigues?'
> MIGUEL: Pero desde que llegaste aquí venías con una pregunta similar: ¿Por qué te persigue no solamente el recuerdo de Luis sino la injusticia de su muerte prematura?
> LUIS: Tengo miedo, Saúl, tengo miedo.
> SAÚL: Entonces era el miedo. No sabíamos qué hacer. Y el miedo se quedó conmigo.
> MIGUEL: Saúl, después de oír la voz, se moría de miedo.
> LUIS: Más es mi miedo que la enfermedad.
> SAÚL: ¿Vas a insistir en compararme con tu santo? Claro, como él fue judío. Igual que yo, y se volvió cristiano... (ES, 41)

En otras ocasiones se percibe cierta ironía en la elección de los nombres, lo que suele coincidir con personajes por los que el autor muestra una especial antipatía. Esto sucede con Sol de *Animales feroces*, quien en todo momento quiere ser el centro de atención y por ello creo que le ha atribuido el nombre del astro en torno al cual gira todo, pero, desde luego, con un matiz bastante irónico y burlesco. Y dentro de esta línea se inscribe el reverendo de *El quinto infierno*, al que llama Lamb, cuya traducción al castellano es cordero, muy apropiado con la profesión que desempeña pero que a su vez es un personaje que quiere buscar una seguridad en su economía y estado, por lo que elige a Ángela como esposa, una mujer con ciertos recursos económicos y dócil, a la que puede manejar a su antojo. En este mismo apartado debe incluirse Asdrúbal, nombre del amigo de Daniel en *Animales feroces*, que es un militar retirado y se caracteriza por hablar siempre de forma contundente, tratando de hacerse obedecer por todos. No

[109] Hecho destacado por Leonardo Azparren. Cfr. nota 47, en este capítulo.



puede dejar de recordar al gran general cartaginés del mismo nombre[110], lo que sucede es que, y ahí radica la ironía, es sólo un militar de poca monta y, además, retirado.

También en *Amoroso o una mínima incandescencia* hay dos ejemplos de simbología, el primero es Amoroso, portador en el nombre de su único quehacer, querer a la proteica Aurora; el segundo es Simbad, el amigo que lleva a Amoroso por las sendas de un simbólico viaje gracias al cual es capaz de aceptar la diversidad de su esposa; se trata del Sindibah del libro de *Los siete sabios* que preserva a su discípulo de los peligros de la mujer.

*Clipper* y *Escrito y sellado* merecen lugar aparte. Son dos obras autobiográficas en las que aparecen los miembros de la familia de Isaac Chocrón con sus nombre reales, pero solamente los de aquellos que han fallecido; esto obedece al propósito de convertir en personajes a todos sus «muertos», como el autor ha mencionado:

> Escribí *Clipper* a raíz de la muerte de papá y de Titonga, que murieron con cuatro meses de diferencia y fueron dos golpes muy fuertes. Quizá eso influyó mucho en la ternura que hay en la obra. Ahí me di cuenta de que me gustaba convertir a mis muertos en personajes. Ahora, el único vivo de *Clipper* soy yo. Me gustaría, si se vuelve a montar, cambiar los nombres y poner los reales: Mauricio, José. Como también me gustaría cambiar el nombre a Miguel en *Escrito y sellado*, porque parece que José Rodríguez [nombre del personaje real en el que se basó para construir el personaje Miguel] se va a morir, si no inmediatamente sí en un futuro próximo. Él me dijo una vez: «Cuando yo me muera, cambias el nombre de Miguel y me pones el mío, yo quiero vivir como personaje», y yo se lo prometí. (Entrevista, 241)

Sólo son nombres ficticios los de aquéllos que estaban vivos cuando escribió la pieza, que son el de su hermano Mauricio, Saúl en la ficción, y el suyo, evidentemente. Y en *Escrito y sellado* el único que adopta su nombre real es Luis –miembro de su familia elegida–, al que dedica la obra y cuya muerte propicia la trama de la misma. En este mismo sentido de utilizar nombres reales se inserta también su última obra *I reyes I*, basada en la vida del rey David, en la que ha utilizado los nombres de todos los personajes bíblicos que aparecen en la misma, si exceptuamos a Sara y Josafat, nombre de los dos sirvientes de David, y que no he identificado con personajes de la *Torah*.

En las tres obras más experimentales hay un notable cambio a la hora de nombrar a los personajes. En primer lugar, en *Tric-Trac*, donde los diez

[110] Asdrúbal fue un general cartaginés hijo de Amílcar Barca, fundador de Cartago Nova a cuya muerte fue sustituido por su hermano Aníbal. Y que abre la lista de una saga de generales cartagineses con este mismo nombre.

personajes no tienen nombre sino que se identifican con números, del uno al diez, ello es debido a que no son personajes en sí sino abstracciones del ser humano y por ende no deben tener un nombre que les encorsete. En *Asia y el lejano Oriente* y en *Alfabeto para analfabetos*, los nombres usados son bastante inusuales: Mati, Rudi, Pepe, Titi, Paco, Paca, Fifa, Teo, etc, son algunos de ellos. Creo que esto es debido a que no existen personajes sino roles, razón por la que Isaac Chocrón no ha estimado conveniente ponerles un nombre sobre el que se vayan sumando las caracterizaciones; es decir, al no existir caracterización tampoco es necesario dotarles de un nombre propio al uso que les aporte mayor especificidad.

A pesar de que no pueda afirmarse que los nombres de los personajes de todas las obras sean simbólicos, sí he creído conveniente señalar algunos de ellos por considerar que hacen aportes interesantes en el análisis de los textos de los que forman parte.

Otro aspecto digno de atención son los preliminares[111], en los que el autor se muestra más prólijo en las primeras obras, pero que, paulatinamente, sufren un proceso de depuración. Las primeras, en efecto, van precedidas de preliminares más extensos, así sucede en *Mónica y el florentino*, *El quinto infierno*, *Amoroso o una mínima incandescencia* y *Animales feroces*, en las que el autor hace indicaciones variadas sobre el espacio, la época en la que tendrá lugar la acción, una breve descripción de los personajes, etc. En *Amoroso o una mínima incandescencia* se dirige directamente al director y a los actores para explicarles el modo en que debe ser interpretada la pieza, ruego que será repetido también en *Animales feroces* y *Asia y el lejano Oriente.*

La obra que contiene los preliminares más extensos es *Animales feroces.* Además de las indicaciones antes citadas, el autor comienza haciendo un breve comentario sobre la existencia de un núcleo importante de población judía en Venezuela, para pasar seguidamente a describir la familia judía que presentará en la acción, en un claro propósito de situar este núcleo minoritario dentro de la sociedad venezolana. A esto hay que añadir que en los momentos previos al estreno se produjo una cierta incomodidad por parte de la sociedad judía venezolana que creía ver en esta obra una crítica hacia ella, motivo por el que el autor se vio obligado a escribir un texto que fue

[111] Denomino preliminares a todo texto que incluye el autor antes de la lista de *dramatis personae*. No se hará mención al prólogo de las obras puesto que estos difieren en las respectivas ediciones, algunas de ellas están prologadas desde su primera edición, pero esto es debido a que su edición ha sido posterior a su representación y en alguna ocasión no se ha hecho un prólogo expresamente para la edición sino que se ha tomado el texto que un crítico había publicado en prensa en los momentos del estreno, como es el caso de la edición de *El quinto infierno* y *Amoroso o una mínima incandescencia* realizada por Monte Ávila (1987). Es decir, que son introducciones críticas y por tanto sólo se consideran de interés por las aportaciones que hacen al acervo crítico de la obra de Isaac Chocrón, pero en medida alguna deben estudiarse en este apartado.



entregado junto con el programa de mano en el que explicaba que no escribía sobre la comunidad judía en general sino sobre una familia venezolana que es judía[112].

A partir de ella prescinde de los preliminares para volver a retomarlos en *Solimán el Magnífico*, debido a que esta obra presenta una gran complejidad de montaje y el autor creyó conveniente mencionar cómo afrontarlo[113], tanto en relación con los personajes como en la disposición de la escena, indicaciones de vestuario y elección de la música. En *Escrito y sellado,* a las indicaciones generales les añade una referencia muy concreta sobre la música, por su papel fundamental, incluso va detallando en las acotaciones los segundos precisos que deben oírse en cada escena[114]. En la última, *I reyes I,* incluye el fragmento del Libro I de los Reyes que le inspiró[115], hace una indicación sobre el tema musical que debe oírse en la representación y una referencia precisa sobre la época: «Época: Actual» (IRI, 2). Nota muy importante pues evita que pueda pensarse que se trata de una obra netamente bíblica.

Si bien es cierto que el resto carece de preliminares, ello no debe inducir a pensar que Isaac Chocrón renuncia a hacer indicaciones sobre el espacio escénico así como otras referencias sobre el montaje, lo que sucede es que alteró el modo. En esas obras incluyó claras y precisas sugerencias en extensas acotaciones previas al diálogo de los personajes, con un contenido y función similar, pero formalmente dan una idea de mayor cohesión con el diálogo dramático.

Hay que destacar el diferente uso que de los preliminares hace en las obras más experimentales, *Asia y el lejano Oriente*, *Tric-Trac* y *Alfabeto para*

[112] Transcribo un fragmento del texto citado: «Me interesan más las relaciones entre los personajes que la trama de lo que sucede. En este sentido, me interesa incluir todas esas características que ayudarán a que éstos sean percibidos más claramente. Por ejemplo, son judíos y son venezolanos porque su herencia familiar y nacional no puede omitirse; sólo así podrán ser entendidos. Soy judío y soy venezolano. Espero que esta declaración sea lo suficiente para que mi honestidad hacia los personajes de mi obra no sea puesta en tela de juicio.»

[113] «Diez actores principales, todos los cuales interpretarán a Solimán en diferentes momentos de su vida e, igualmente, a los personajes que participan en ella.
Diez actores secundarios, a manera de coro, interpretarán individual o colectivamente, a miembros de la Corte del Sultán Solimán» (SM, 139).

[114] «MÚSICA: el segundo movimiento de la *Sonata nº 8*, «Pathétique», de Beethoven, *adagio cantabile* (4:46), corre a través de la obra. Se oye todo antes de comenzar y luego se desmembra en ocho partes que corresponden a las ocho escenas. Al final de la primera parte vuelve a oírse todo el movimiento.» (ES, 11)

[115] «Y el rey David era viejo y avanzado en años, y le cubrían de ropas, mas no lograban darle calor, por lo que le dijeron sus siervos: 'Que sea buscada para mi señor una joven virgen, y que ella esté delante del rey y sea una compañera para él, y que se recueste en su seno, para que mi señor el rey pueda entrar en calor'. Buscaron pues una joven hermosa en todos los confines de Israel, y hallaron a Abisag, sunamita, y la trajeron al rey. Y la joven era muy hermosa, y se hizo compañera del rey y le cuidaba, pero el rey no la conoció.» (IRI, 1). Esta es la referencia bíblica que le sugirió escribir la obra, en este sentido cfr. Entrevista, 249.

*analfabetos*, en las que indica cómo comienza la obra, descripción de los actores entrando en el patio de butacas, acto seguido incluye la lista de *dramatis personae,* dejando bien sentado que son actores que interpretarán diferentes roles; y, posteriormente, menciona referencias sobre la escenografía, iluminación, música, etc. Sólo en *Tric-Trac* hay un comentario bastante más amplio en el que explica por qué los personajes no tienen nombre, asimismo hace especial hincapié en la carencia de identidad de los mismos:

> los personajes no tienen nombre ni sexo porque sus acciones no necesitan tal encasillamiento. Ellos son seres y nada más que seres. Evidentemente que el uso de los dos elementos queda a la decisión del director. Aquí sólo se indica su franca conveniencia. (T, 107)

Con respecto a las acotaciones[116] hay que decir, en primer lugar, que Isaac Chocrón hace un uso comedido de ellas, es decir, no se sale de la normalidad ni por exceso, no son extensas acotaciones con tintes literarios como las de algunos autores[117], ni por defecto[118]. Pero sí es cierto que se observa una evolución. En sus obras iniciales las acotaciones son bastante más abundantes y paulatinamente van disminuyendo en número. En una progresión inversa va aumentando el uso del decorado verbal[119]. Esto no quiere decir que sean más breves, a veces son bastante extensas, como la inicial de la escena segunda[120] de *I reyes I*, pero sí son más precisas y menos

[116] Se hace necesaria una pequeña indicación de lo que se entiende por acotación, y que viene a completar lo dicho en la nota 102 referida al deslinde terminológico entre acotación y didascalia. Aquí se denominará acotación a todo el texto escrito por el autor desde la enumeración de *dramatis personae* hasta que finaliza la obra. Ya sean indicaciones sobre el entorno óptico-acústico o sobre la interpretación de los actores. En ningún momento se harán distinciones entre acotaciones explícitas –las realizadas antes de cada escena o acto, separadas del texto dramático– e implícitas –las incluidas en mitad del discurso de un personaje. Algunos críticos denominan a este texto interliminar, tal es el caso de Kurt Spang, quien incluye también el nombre de los personajes (1991:53). Destaco, pues, que considero parte integrante del texto dramático a las acotaciones, sin hacer distinción entre texto principal y texto secundario, cuestión tan debatida desde la aparición del artículo de Román Ingarden (1958).

[117] Como Valle-Inclán, Genet, o algunos textos de Beckett y Arrabal. Sobre esta cuestión cfr. Ángel R. Fernández Y González (1981), «La literatura, signo teatral: el problema significativo de las acotaciones dramáticas, Valle-Inclán, y *Luces de bohemia*», Romera Castillo (1981:246-268).

[118] Es el caso de nuestros autores de los Siglos de Oro o del teatro griego. De cualquier forma, el uso de las acotaciones se ve muy alterado dependiendo del momento histórico.

[119] Se denomina «decorado verbal» a todas las indicaciones que hacen los personajes con respecto al espacio o cualquier otra apreciación sobre lo que les rodea. También se denomina «bastidores hablados».

[120] «Entra Josafat, le hace una reverencia y procede a abrir la cortina en dos partes, cada una sujetándola a un extremo, como en los grandes teatros de ópera. Josafat le tartamudea algo, le sonríe ampliamente, le hace una reverencia y sale. Abisag entra en la habitación y comienza el adagio de Rachmaninoff que seguirá escuchándose durante toda la siguiente escena.
Abisag va paso a paso, primero recorriendo con la mirada todo el aposento. Luego va hacia el diván, se sienta como para tomar fuerza y desde allí sigue mirando todo hasta fijar sus ojos en el gran retrato. Se levanta y va hacia él, se enfrenta como tratando de mirarlo bien en la semioscuridad. Queda como hipnotizada» (IRI, 13).



numerosas. A veces parecen más bien formar parte de un cuaderno de dirección que el de un autor. Es decir, han disminuido en número porque han desaparecido la mayor parte de las acotaciones redundantes y gratuitas, como algunas de *Mónica y el florentino*:

> Antes de Solita terminar de hablar entra Amanda. Cuarentona, y con una gran atracción que no hay duda nace de ansiosa soledad. Aunque pretende actuar según un '¿qué me importa todo al fin de cuentas?', es en realidad una apasionada (M, 21).

Pero he de reconocer que este tipo de acotación es escasa incluso en las primeras obras.

El diálogo es la esencia del teatro, en cuanto que lo dota del presente, de la inmediatez, de ser acción *in fieri*, que es una de sus principales características[121]. Además, la convención teatral presupone que son los actores los que lo inventan, no el autor, y es pronunciado no al público sino para el público (Goffman); del mismo modo que la réplica dramática deja de ser un enunciado del autor, también deja de ser alocución dirigida al espectador.

Ya me he referido a la importancia de los personajes en la obra de Isaac Chocrón, quien sostiene que no parte de una idea preconcebida para la confección de los textos sino que coloca a los personajes en una situación tensa para que sea alterada; ello explica su cuidado en la elaboración de los diálogos, el verdadero detonante del cambio, ya que como dice Cuesta Abad «el diálogo es la expresión constitutiva de dramaticidad al promover un conflicto interpersonal. A través del enfrentamiento entre los actuantes surgen las funciones, las secuencias y, en definitiva, la arquitectura de la acción» (1989:365). Por eso, la palabra es lo que predomina en el teatro de Chocrón; sus obras no requieren grandes montajes, grandes escenografías, sólo unos personajes conversando, la palabra como «generadora de imágenes», según él mismo reconoce en «Regresan las palabras» (1993). Y en este sentido Isaac Chocrón es considerado el estilista[122] del teatro venezolano,

[121] Como muy bien señala Szondi; «La totalidad del drama se deriva, en definitiva, de su origen dialéctico. No surge gracias a un yo épico que se interne en el seno de la obra, sino merced a la superación, continuamente alcanzada y anulada continuamente, de la dialéctica interpersonal, hecha palabra mediante el diálogo. También en este último sentido es el diálogo, pues, el soporte del drama. La posibilidad del drama dependerá de la posibilidad del diálogo.» (1978:22). En este mismo sentido cfr. Bogatyrev, P. (1938), Ubersfeld, A. (1978), Warning, R. (1979), Doubrovsky, S. (1981), Bentley (1982), Saletti, R. (1986), Bobes Naves (1987, 1987*, 1992), Féral, J. (1988), Kowzan, T. (1988), Cuesta Abad (1989), Veltrusky (1990), García Barrientos (1991), Issacharoff, M. (1991), entre otros.

[122] Rubén Monasterios ha manifestado que es «el dramaturgo más sofisticado de su generación» (1975:91); Leonardo Azparren menciona: «La economía en los diálogos ha alcanzado su mejor depuración con Isaac Chocrón» (1997:153).

que a lo largo de su producción ha depurado concienzudamente la técnica dramática.

Si bien es cierto que hay una serie de peculiaridades generales a este respecto en la obra de Chocrón, es conveniente hacer un pequeño deslinde entre varios textos porque se salen de la tónica general. En primer lugar, el grupo formado por sus tres primera obras, *Mónica y el florentino*, *Amoroso o una mínima incandescencia* y *El quinto infierno*, confeccionadas en actos –frente a la división en partes que será la habitual a partir de *Animales feroces*– y en las que la fábula se desarrolla en un *continuum*. Esta diferencia estructural se hace también extensible a la elaboración de los diálogos, debido en gran parte a su concepción formal y al tema tratado. En las tres obras existe una situación que debe ser resuelta y, por tanto, genera cierto *suspense* por conocer el final de la historia. Ello implica que los diálogos deben ser siempre progresivos y estén encaminados a resolver el enigma planteado en el primer acto. Claro que en ninguna de las obras es excesivo el *suspense* generado, pues no radica ahí la intención del autor sino en indagar sobre los temas tratados, por ello no se tarda mucho en intuir cuál será el final.

Un segundo grupo estaría formado por las obras en las que utiliza la técnica brechtiana, *Asia y el lejano Oriente* y *Alfabeto para analfabetos*, en las que de acuerdo con la estructura utilizada no existen personajes sino roles y, por ende, sus parlamentos no son diálogos *stricto sensu* sino «citas»[123]. A través de ellas se rompe la convención de que son actores los que inventan los textos y se intensifica con la presencia de un narrador, que da cohesión con sus glosas a la fábula, y de un coro que, normalmente, es el encargado de hacer balance del desarrollo de la historia. En ambas le queda claro al público que lo que presencia en escena es un texto escrito por un autor y repetido por esos actores, de ahí que estén impregnadas de un ritmo de recitación, pues ambas tienen una gran fluidez propiciada por intervenciones breves y rítmicas[124].

[123] Cfr. Pavis (1983:57-58), así como la definición de «Epización del teatro», p. 170. También con respecto a esta misma cuestión cfr. las entradas «Narración» y «Narrador», pp. 329-331.

[124] Gleider Hernández sostiene que ésta es una peculiaridad que la maestría de Chocrón en la elaboración de sus obras: « Su lenguaje está laboriosamente trabajado, buscando siempre un ritmo que comunique con la mayor precisión la idea que quiere dar a entender. Cuando es preciso exponer la venta como un hecho consumado, se lanza con un acervo de pretéritos: 'midieron, contaron, vieron, revisaron, preguntaron, calcularon, y nosotros dijimos y repetimos'. Cuando a un personaje le hace falta afianzarse en sus ideas prorrumpe en una serie de verbos en presente: 'ni creo ni sé ni me importa. Vivo porque me dieron la vida. No quiero que me la quiten. No quiero darla. Quiero tenerla hasta que me muera.' El uso de los gerundios da movimiento a la pieza: 'amando/odiando/dando/quitando/jurando/perjurando' contribuyen, junto con los parlamentos breves de los personajes, a un ritmo mucho más tenso pero al mismo tiempo más dinámico.» (1979:106)



*Alfabeto para analfabetos* se caracteriza por el juego que el autor realiza con el lenguaje, y se desarrolla con una gran rapidez, a base de intervenciones muy breves que son una enumeración continua de palabras sin más orden que el impuesto por el alfabeto. Es el material con el que cuenta el dramaturgo: palabras, personajes, acciones y situaciones, que superpone a un ritmo casi frenético.

Isaac Chocrón había realizado unos años antes un experimento similar en *Tric-Trac*, que si bien no obedece exactamente a los mismos presupuestos que la anterior, sí que encierra un juego con el lenguaje[125], en tanto que sitúa a diez seres en escena que parecen estar generando su propio lenguaje; las acciones se vuelven una y otra vez sobre los términos pronunciados. Se trata de un juego de palabras que se deslizan en el tiempo y en el espacio, en busca de nuevos significados que vengan a desentrañar la esencia humana. En esta obra, más que de diálogos, habría que hablar de una sinfonía compuesta por las palabras que parecen buscar matices distintos a través de sus sonidos y de la gestualidad y movimientos de los personajes en una escena vacía, en un espacio y tiempo también nuevos, creados por ellos e irrepetibles.

En cuanto al resto de las obras, se trata de textos analíticos, sus diálogos, por tanto, no están elaborados con vistas a la resolución de un enigma, no es necesaria una distribución diferente de información entre los personajes, ninguno sabe más sobre la fábula que el resto, máxime si se tiene en cuenta que las obras chocronianas están insertas en la tradición del teatro moderno que trata las acciones de unos personajes que no saben exactamente lo que desean. Comienzan en un momento de crisis o en una situación límite que precipita el desenlace, recurso interesante tanto para el principio *attentum parare* como para la elaboración de los diálogos, pues el autor, una vez presentada desde el inicio la problemática, puede concentrarse en analizar la situación deseada sin necesidad de largas digresiones para situarlos. Los diálogos no tienen más propósito que el de incidir una y otra vez sobre las opiniones, posturas y efectos que la situación planteada ejerce en cada uno de los personajes, puesto que la tensión no está orientada hacia el final sino en el proceso dialógico mismo. Sólo cuando estima conveniente que se conozcan determinados datos que han propiciado la génesis de esta situación son traídos a través de diálogos retrospectivos o de otros recursos que se irán detallando.

La sencillez es uno de los primeros rasgos que resalta. Los personajes no pretenden pronunciar grandes sentencias ni conceptos o frases grandilo-

[125] Hecho destacado por Leonardo Azparren: «El asunto de *Tric-Trac* será el lenguaje como objeto, expresado a través de su propio valor expresivo.» (1990:24)

cuentes, ellos simplemente hablan y dicen lo que les gusta y lo que no, con lo que están de acuerdo y en desacuerdo. La naturalidad de los parlamentos provoca sensación de familiaridad. Se trata de una sencillez claramente buscada para que los parlamentos sean cotidianos, calen en el espectador y éste tenga la sensación de que la obra forma parte de su propia vida. Leonardo Azparren escribe al respecto:

> La conversación transparente y discursiva es en sus personajes una constante. En esto, vale la pena señalarlo, Chocrón sigue los pasos de quienes dieron inicio al teatro actual, cuando de imprevisto pusieron a los personajes en la situación más obvia: hablar de sí. La composición parte y concluye en la palabra, que es la que genera e inspira el clima espiritual. (1990:34) [126]

Quizá por eso las intervenciones no son muy extensas, son diálogos ágiles que continuamente saltan de una cuestión a otra. Hay algunas excepciones a esta norma generalizada de réplicas breves, pues ciertos personajes son más propensos a los parlamentos largos, aunque nunca excesivamente extensos. Normalmente coincide con aquéllos que son portavoces del autor. Es el caso de Hugo de *Mesopotamia*, y Mina en *Okey* tiene réplicas más extensas que el resto de los personajes, como ella misma reconoce: «¿Estoy hablando mucho? Me encanta hablar» (OK, 53). Y, sobre todo, Pablo en *La máxima felicidad*, quien, a veces, en su afán por definir su situación vital tiene intervenciones más extensas que los otros personajes, hecho que sus coprotagonistas le achacan:

> LEO: ¿Qué vamos a hacer, Perla, con este maestrico, con este gurú, con este apóstol?
> PERLA: Podríamos alquilarlo para que diera charlas... o mejor organizar cursillos y que la gente venga aquí... (MF, 173)

En general, los diálogos son rápidos, con intervenciones breves, lo cual da una gran fluidez al discurso dramático. En la obra de Isaac Chocrón no existen diálogos de relleno, todos los parlamentos son intencionalizados y hacen aportes importantes a la obra. Los personajes apenas si utilizan adjetivos. El autor lo ha reconocido y afirma: «últimamente desconfío mucho de los adjetivos y me gustaría escribir con sustantivos» (Entrevista, 248), lo que demuestra que le interesan los conceptos, la sustancia del tema

[126] Cfr. también Ratto-Ciarlo, «Mónica y el florentino», *El Nacional*, 11-03-1959, p. 26; *El Nacional*, 30-08-1963, p. B-14; Eddi Morales Crespo, «Animales feroces», *La República*, 12-09-1963, p. 8; Beglis Alfaro, «'La revolución', más allá de la risa. Reflejo de la decadencia», *El Nacional*, 30-11-1990, p. C-10; R. J. Lovera De Sola, «La máxima felicidad», *El Nacional*, 26-10-1981, p. C-22; entre otros muchos ejemplos.



tratado, no el ornamento. Quizá pueda considerarse que alguno sea redundante, pero no obsoleto. La única pieza que adolece de un cierto dialogismo es *Mónica y el florentino*.

Otra de las peculiaridades es que no incluye un número elevado de participantes, es más bien propenso al diálogo puro en el que sólo intervienen dos personas. Aún en el caso de que haya muchos personajes en escena –lo que no es muy frecuente–, prefiere que sean dos los que hablen y los demás escuchen. En escasas ocasiones son más de tres los que conversan; entonces, dos mantienen el diálogo y un tercero hace apostillas. Cuando participan varios personajes se muestra como un maestro en hilvanar conversaciones dispersas y en centrar el interés en un determinado diálogo. De ello ya dio prueba en *Animales feroces*, obra en la que dispone en varias ocasiones a todos los personajes formando grupitos de dos o tres que terminan enzarzados en una conversación común. Destaca, sobre todo, la escena sexta de la primera parte, en la que todos los personajes se distribuyen en tres grupos, cada uno de los cuales mantiene su propia conversación, y que el autor va alternando para que los espectadores puedan oírlos a todos. En un momento determinado uno de ellos eleva un poco la voz para contar el pasaje de la subida al monte de Abraham, lo que propicia que todos entren en un nuevo debate sobre la crueldad de los padres que sacrifican a sus hijos. El recurso usado por Chocrón para hilvanar las tres conversaciones simultáneas es la anadiplosis, que sugiere la sensación de concatenación y atenúa la fragmentación real del discurso dramático. Este mismo recurso es utilizado en la última escena de la obra, en que dispone cuatro conversaciones diferentes en cuatro lugares y tiempos también distintos:

> ROSA: ¿Y? ¿Qué hay de nuevo?
> DANIEL: Nada.
> MARI: ¡Qué ironía!
> SOL: No hay nada que temer, ¿me oyes?
> BENLEVÍ: Sara...
> MARI: Como una bomba de tiempo...
> SARA: ¿Qué quieres? ¿Qué quieres?
> BENELVÉ: Nada. Cállate.
> RODOLFO: Calla, mamá.
> ROSA: No me hagas caso. No hablo. O hablo sola, no me importa. Es que el silencio.
> ISMAEL: ¡Llena de pólvora! Una bomba de tiempo que estallará en el momento conveniente.
> MARI: (*tapándose los oídos y a plena voz*) ¡Yo no quiero oírla! (*dándole la espalda a Ismael, quien inmediatamente desaparece, y doblándose por el peso de su negación*). ¡¡Yo no quiero jamás oírla!! (*se da vuelta como para buscar la protección de Ismael y al no verlo grita como un aullido*) ¡Ismael! (*queda en su sitio rígida*).

BENELVÍ: ¿Qué fue eso?
SARA: Fue como un grito.
RODOLFO: ¿Qué fue ese grito?
ROSA: ¿Oíste? (AF, 148-149)

Éste es también el recurso que utiliza en *Escrito y sellado* para concatenar las intervenciones de Luis:

LUIS: Dile que no dramatice.
SAUL: «¿Cómo?» No dramatices... (ES, 28)

LUIS: Cuenta, cuenta.
MIGUEL: Cuéntamela a mí. (ES, 42)

LUIS: No te enredes, Carmela, y vete a traer la sopa.
CARMEN: Voy por la sopa. Disculpe. A veces, me enredo hablando. (ES, 26)

En todas las obras que cuentan con más de tres personajes, aunque sean varios los que estén en escena, el peso del diálogo recae la mayoría de las veces sobre dos de ellos, con alguna breve intervención de un tercero. Normalmente, la estrategia de Isaac Chocrón consiste en provocar un enfrentamiento entre dos personajes mientras que los demás apostillan. Esto sucede sobre todo a partir de *La máxima felicidad.* Una excepción es *Mesopotamia*, obra en la que todos los personajes están a la vez en escena e intervienen esporádicamente.

El enfrentamiento entre dos personajes sometidos a una situación tensa, reitero, configura dos obras muy significativas: *La revolución* y *El acompañante*. La primera presenta una dialéctica entre dos posturas encontradas e irreconciliables: Gabriel ha decidido hacer una revisión de su existencia, mientras que Eloy se niega por completo a seguirle el juego, lo que provoca el enfrentamiento, que se evidencia incluso en la forma de expresión de ambos. Por una parte, Gabriel analiza los acontecimientos e ideas que surgen espontáneamente y que contribuyen a que sus intervenciones sean entrecortadas, con continuas rupturas. Son usuales las repeticiones y las contradicciones en las que sus palabras se vuelven una y otra vez sobre sí mismas. Por el contrario, Eloy usa frases hechas y trata de ser comedido en todo momento. El diálogo de la obra resulta ágil, a veces entrecortado, pues los personajes se interrumpen continuamente, hacen comentarios al público, etc. Gabriel suele hacer pausas para reflexionar sobre un determinado asunto, a pesar de que continuamente repita la idea «aquí no pasa nada», por el contrario, las frases que le siguen muestran la gran catarsis que están



viviendo ambos. En suma, Eloy se expresa de modo más mesurado mientras que Gabriel es fluido, un poco barroco, reiterativo y punzante en todas sus réplicas. Además las suyas suelen ser intervenciones más extensas que las de Eloy, quien sólo tiene unas cuantas más dilatadas y que son debidas a necesidades formales de la obra, pues coinciden con las salidas de Gabriel de escena para cambiarse de ropa.

Bastante similar es *El acompañante*, si bien es cierto que los diálogos de esta pieza no son tan chispeantes como los de la anterior, sus personajes no son tan brillantes como Gabriel, sino que se asemejan más a Eloy. De cualquier forma, hay que señalar que el diálogo es falsamente cortés y plagado de frivolidades, similar al del teatro del absurdo. En un principio los personajes se van por las ramas y hablan de cualquier cosa menos de lo que les interesa, pero en la segunda parte adoptan una actitud cruel y seca, vociferan y se lanzan a la cara todas las miserias que ven en su interlocutor. También en esta obra utiliza Chocrón el recurso de la reiteración y los cortes abruptos de tema; las conversaciones carecen de final lógico, no se agotan los temas emprendidos, y los personajes van saltando de uno a otro para poner en evidencia sus frustraciones. Así, los diálogos de estos dos personajes son tan ilógicos y encierran tantas máscaras como sus propias vidas.

En *Simón*, de caracteres similares a las dos obras antes aludidas, los diálogos son más pausados y mesurados, ambos personajes hacen gala de ironía y de un gran sentido del humor. Aquí las conversaciones tienen siempre un inicio y un final, cada escena conlleva un tema bien definido sobre el que conversan. La belleza del diálogo de esta pieza radica en la evolución de las intervenciones de Bolívar, quien al principio se advertía algo desorientado, pero Rodríguez lo va reconduciendo poco a poco hasta que alcanza la serenidad deseada. También Rodríguez experimenta un cambio. En las primeras escenas recurría con frecuencia a la ironía y a veces podía resultar un poco cínico, pero en el curso de la obra se constata que era sólo un pretexto para hacer reaccionar a Bolívar. Otro de los grandes aportes es la introducción de una serie de pasajes un poco frívolos, destinados a aligerar los diálogos intimistas que la dominan. Considero que en esta obra el diálogo ha alcanzado sus mayores logros por esta mezcla de seriedad y frivolidad esporádica y, desde luego, por el uso inteligente de la ironía y del cinismo por parte de Rodríguez, además, de ese modo se evita, que sus intervenciones, sobre todo las de las dos primeras escenas, se conviertan en sermones.

De manera similar a los diálogos entre Rodríguez y Bolívar discurren los sostenidos entre Saúl y Miguel en *Escrito y sellado*, quienes también van alcanzando posturas de conciliación en el desarrollo de la pieza. Saúl es un

personaje parecido a Rodríguez en cuanto a que, en lugar de sermonear, prefiere utilizar la ironía como recurso para hacer reaccionar a Miguel. Son estos dos personajes los que hacen evolucionar la acción a través del enfrentamiento, ya que son dos caracteres, en principio, opuestos. Saúl es más autoritario y contundente en sus intervenciones, también es más expansivo y sobre todo muy irónico; ambas, cualidades, las utiliza como espoleta para hacer reaccionar a los demás. Es lo que consigue con Miguel, más sosegado y reposado, al que obliga a tomar las riendas de su vida y enfrentarse a la realidad. La relación comienza como un juego antagónico entre ambos que termina por generar una gran compenetración; a veces parece romperse por la mordacidad de Saúl, quien sabe rectificar a tiempo los excesos, «A veces se me pasa la mano con mis ironías» (ES, 40). En la segunda parte desaparecen los enfrentamientos y comienzan a percibirse las mutuas influencias, incluso se ha producido una especie de uniformidad en los diálogos, ahora también Miguel bromea y utiliza la ironía que tanto le molestaba en las primeras escenas.

En estas dos últimas obras –*Simón* y *Escrito y sellado*–, mediante el recurso de la ironía, los personajes consiguen distanciarse de sus propias vidas y trasmitirle al receptor con más objetividad y relatividad sus traumas y dolencias personales.

Hay que constatar que el enfrentamiento, amén de ser una argucia para que la acción evolucione, también es utilizado para aportar información sobre situaciones anteriores que ayudan a entender mejor la actual. Quizá el mejor ejemplo sea *Okey*, especialmente en la segunda parte, que comienza cuando los tres personajes –Mina, Franco y Ángela– conviven juntos desde hace un año. Para contar qué ha sucedido durante ese período, el autor genera la confrontación entre Mina y Ángela para que a través de la disputa surja de manera natural y espontánea el análisis de la vida llevada hasta el momento[127], así como los motivos que han provocado esta nueva situación de tensión que resulta insostenible.

Esto último conduce al tema de la distribución de la información[128]. Cuando se levanta el telón la situación se encuentra al borde mismo de la catástrofe, por ende el autor debe introducir algunas referencias a los

[127] Gleider Hernández hace hincapié en este recurso de aportar información sobre acontecimientos del pasado: «Los tres personajes en su diálogos han ido demostrando tanto su pasado como su presente e inclusive sus aspiraciones futuras, sin tener que recurrir a 'flashbacks' o a un narrador. Ellos, partiendo de un momento determinado de sus vidas, en un período de un año, se manifiestan tal y como son.» (1979:111)

[128] La anagnórisis, muy importante en la elaboración de los textos dramáticos, consiste en la distribución paulatina de la información a lo largo de la pieza. Isaac Chocrón no utiliza este recurso para intensificar la tensión, como es habitual, sino para hacer entender la situación en que se hallan sus personajes.



acontecimientos que la han precedido. Para ello se sirve de alguna palabra o suceso que trae a la memoria un hecho del pasado que referirán los personajes; en otras ocasiones lo soluciona con la llegada de un forastero al que ponen en antecedentes de lo sucedido. Así es en la primera parte de *Okey*, en *Mesopotamia* y en *Escrito y sellado*; en *Clipper*, Jacobo, a veces, participa en la obra como una especie de *raisonneur*, haciendo breves comentarios de las situaciones de su pasado familiar que toman forma en escena, pequeñas apostillas dirigidas hacia sí mismo pero que cumplen la misma función que los apartes de las obras clásicas:

> DON ELÍAS: ¿Qué se hizo? Le di para que se fuera a tomar un refresco y se quedó allá.
> JACOBO: (*Desde su sitio*) Allá era un cafetín de españoles al lado de la tienda. Pedía un refresco y me sentaba a una mesa a leer cualquier librito que llevaba escondido en el bolsillo de atrás. Leyendo escapaba. Leía y sorbía. Sorbía y leía. No estaba allí. Estaba donde el libro me pusiera. (C, 78)
> PURA: Nadie se casará. Aquí hablan mucho de casamientos, pero yo sé que aquí nadie se casará. (*Foto congelada*).
> JACOBO: Pura se equivocó. Todos nos casamos y luego, nos descasamos. A lo mejor no se equivocó. (C, 90)

También es usada en reiteradas ocasiones la apelación al público, particularmente en *Amoroso o una mínima incandescencia* y en *La revolución*; aparte, por supuesto, de las obras con estructura épica, *Asia y el lejano Oriente* y *Alfabeto para analfabetos*.

Por último, sólo hacer mención a que cuando no queda nada por decir, o cuando algo no puede ser dicho, la obra cae en el silencio, más significativo, a veces, que la palabra[129]. El uso de los silencios y de las pausas es especialmente característico de *Animales feroces*[130]. Esta obra discurre mediante diálogos muy crudos en que los personajes se lanzan todas sus miserias y frustraciones a la cara, y cuando una situación resulta insostenible el autor recurre al silencio[131]. Los silencios en la obra son similares a la detención de la imagen que se usa a menudo en el cine y que en este caso está íntimamente relacionado con la estructura de la obra, cuyas escenas deben semejarse a un montón de fotos desordenadas; así, los cortes provocados por los silencios hacen recordar al fogonazo de la cámara en el

[129] Sobre esta cuestión cfr. Sanchis Sinisterra (1991*), donde hace un estudio de la utilización de éste por parte de Beckett.

[130] En veintiocho ocasiones hace uso de pausas o silencios, siempre cortando una situación muy tensa.

[131] Silencios muy significativos son los que marca en la última escena, en la que todos los personajes, desde cuatro espacios diferentes, continúan su mediocre existencia. Cada vez que hay un cambio de espacio, éste viene marcado por un silencio, para terminar con un silencio general antes de sus últimos diálogos.

momento de imprimir la imagen. En este mismo sentido y con idéntica función se utilizan en *Clipper*.

Quizá se haya podido echar en falta en este epígrafe alguna referencia al modo de hablar de los personajes, a su idiolecto, pero considero que ya se mencionó en el epígrafe referido a los personajes, mientras que en éste me interesaba más la distribución de los diálogos porque considero que ahí es donde radica la maestría del autor a la hora de confeccionar el texto, y así lo señala Pirandello:

> que el estilo, la íntima personalidad de un escritor dramático, no debería aparecer en absoluto en el diálogo, en el lenguaje de las personas del drama, sino en el espíritu de la fábula, en su arquitectura, en la manera de conducirla, en los medios de que el autor se ha valido para su desarrollo. Puesto que si el autor ha creado verdaderamente caracteres, si ha puesto sobre el escenario hombres y no maniquíes, cada uno tendrá un modo particular de expresarse, por el cual, al leerla, una obra dramática debería resultar como escrita por muchos y no por un solo autor, como compuesta por los personajes en el fuego de la acción, y no por su autor. (1968:259)

En las obras de Isaac Chocrón predomina la palabra, el diálogo de los personajes, sobre los demás recursos que sólo vienen a subrayarla; pues, lo que interesa son los personajes y sus relaciones interpersonales, las acciones y las situaciones generadas a través de la confrontación dialéctica. Y que se desarrolla a través de diálogos breves, concisos, dispuestos con agilidad, sin grandes disertaciones, contribuyendo todo ello a la gran fluidez con la que discurren todas las obras.

## LOS ESPACIOS[132]

El estudio del espacio resulta imprescindible para obtener una visión completa del hecho teatral, pues está concebido para su realización escénica, idea en la que incide Anne Ubersfeld: «le théâtre est déjà, dans toutes ses manifestations, espace et on pourrait le définir comme certain mode d'organisation de l'espace» (1981:53). Efectivamente, la realización escénica comporta la organización de todos los signos que conforman el texto dramático. De ahí que una definición del espacio podría ser la de ordenador[133] de una serie de signos de diversa naturaleza que se interrelacionan, que dependen unos de otros.

Todos los componentes de la dramaturgia son formantes del espacio, conjunto a la espera de ser sistematizado, y esa labor le corresponde al espacio teatral y, desde luego, al tiempo; sólo tras esa codificación se puede hablar de teatro, cuando es *hic et nunc*.

Habida cuenta las limitaciones que comporta estudiar los textos dramáticos no me puedo ocupar aquí del espacio teatral[134] que pertenece a la representación. Por ello el contenido de este epígrafe sólo girará en torno al espacio textual[135] y a sus diversos componentes, a saber: espacio escénico[136] y espacio dramático[137].

[132] He preferido titular este epígrafe sólo con el término «espacio» porque añadirle un calificativo significaría dotarlo de un matiz específico o alinearse con un crítico determinado, pues, prácticamente, cada uno utiliza una terminología diferente, a pesar de que sí existe una cierta sistematización en algunos aspectos, como sucede con el «espacio escénico», «espacio teatral», «espacio lúdico o gestual» y «espacio escenográfico». Como muestra sirva mencionar que Anne Ubersfeld hace una clasificación bastante extensa de los diferentes tipos de espacio en el hecho teatral (1981:52-123). Bobes Naves sitúa los espacios escénicos dentro del espacio dramático, pero, *a posteriori*, sólo menciona al espacio escenográfico y al lúdico (1987:237-251). Mientras que Gutiérrez Flores se deslinda un poco de la tendencia generalizada al utilizar los términos «espacio diegético» –el que corresponde a la historia– y «espacio mimético» –el que corresponde al discurso– (1993:113-117). Quizá la clasificación más sistematizada sea la que realiza Patrice Pavis (1983:177-188). Por su parte, Sanchis Sinisterra diferencia entre «espacio escénico» y «espacio representacional» (1991:45). Para una información más detallada cfr., Veinstein (1962); Corvin, M. (1976), «Contribución al análisis del espacio escénico en el teatro contemporáneo», en Bobes Naves (Comp.) (1997:201-228); Ubersfeld (1978:109-136); Sito Alba (1987:127-150); Bobes Naves (1988:74-88); Féral (1988:350-351); Toro, F. De (1989), «El espacio escénico y la integración del espectador como observador-participante», en *Espacio*, año 3, nº 5, pp.37-41; Spang (1991:201-220); y Cruciani (1992).

[133] Artaud sostenía que el espacio nace de una cierta anarquía que se organiza.

[134] El espacio teatral comprende tanto la escena como el espacio reservado para los espectadores, donde la convención es un elemento importante, Anne Ubersfeld menciona: «Il faut et il suffit, pour qu'il y ait espace théâtral, qu'il y ait des hommes unis par la fonction du regard: des regardants et des regardés» (1981:53), en este mismo sentido cfr. Féral (1988:351-352). Desde luego, es esencial en el espacio teatral la relación que se genera entre observadores/observados, pues aunque los actores tomen en un momento el espacio que pertenece al espectador, en ese momento se torna espacio escénico. El escenógrafo y director disponen el espacio escénico de una determinada manera teniendo en cuenta el espacio del espectador y la forma en que quieren que le llegue el espectáculo, de ahí que, si pueden, elijan una determinada sala de teatro, un espacio abierto en la calle, una fábrica, etc, y se decidan por una puesta circular, a la italiana, o por ocupar una parte del espacio reservado al público, situar a los espectadores en el escenario, etc. En este mismo sentido cfr. Szondi (1978:22).

[135] Denomino espacio textual al que propone el autor, a la puesta en escena virtual que se recompone a través de la lectura, así como al mundo que remite. Aunque algún crítico ha querido mencionar como espacio textual al espacio concreto del texto, a saber, la forma en que está impreso, el formato, etc (Cfr. Ubersfeld, 1981:56).

[136] Es necesario señalar la diferencia de apreciación del espacio escénico desde la lectura, pues los datos se obtienen linealmente, mientras que en la representación se perciben en simultaneidad. El espacio escénico trata de crear un mundo nuevo y autónomo, es el lugar donde se proyecta el mundo creado por el autor, acotado por las limitaciones propias. A menudo la crítica menciona que es una mímesis del mundo, apelando a lo expuesto por Yuri M. Lotman (1970), y que esta figura es uno de sus elementos más importantes debido a que provee de realidad a la ficción, sosteniendo que el espacio escénico muestra una pequeña parcela del mundo. Considero que en el teatro contemporáneo no se puede hablar de buscar efectos de realidad pues los signos escénicos adquieren importancia por su función en la obra más que por su efecto de realidad. Reitero lo mencionado anteriormente, el espacio escénico crea su propio universo, y en cualquier caso, como dice Anne Ubersfeld, no recrearía una imagen del mundo sino la imagen de una imagen (1981:67). Sobre esta cuestión cfr. también Kowzan (1997:121-136) y Szondi (1978:29).

[137] El espacio dramático es el que el lector-espectador reconstruye para enmarcar la acción de la obra. Es un espacio que no se percibe en la escena, pero que parte de lo que se ve y se oye en ella, o bien de la lectura del texto, de ahí que sea una tarea subjetiva, porque cada lector y cada espectador

El espacio escénico es un lugar concreto y delimitado, compuesto por un conjunto de signos de muy diversa naturaleza: elementos escenográficos, los personajes con las caracterizaciones, diálogos, gestos, movimientos, etc y, desde luego, contiene todos los acontecimientos que se desarrollan en él. Es «el signo de la realidad representada»[138] en el que se proyecta el espacio dramático que el autor quiere mostrar, para lo cual se ha visto obligado a realizar una abstracción debido a las limitaciones de la representación. En el espacio escénico es necesario señalar no sólo los elementos escenográficos y todos los medios técnicos –sonido, iluminación, etc– que menciona el autor en las didascalias, sino también las referencias que hacen los personajes en los discursos y réplicas.

En general, Isaac Chocrón propone espacios muy indeterminados, optando por el dispositivo escénico[139]; de cualquier forma, en algunas obras sí puede hablarse de decorado, concretamente en *Mónica y el florentino* y *El quinto infierno*. También voy a utilizar este término en relación con *Okey*, *La máxima felicidad*, *El acompañante*, *Mesopotamia* y *I reyes I*; aunque tiene una funcionalidad diferente a la de las dos primeras, lo uso siguiendo la convención de que todos los elementos escenográficos se mantienen en escena desde el principio hasta el final. Es interesante reseñar que son obras con un desarrollo lineal de la acción, que evolucionan en un único espacio, de ahí la necesidad de la fijación de la escena, lo cual muestra ya la estrecha relación espacio/trama.

Con respecto a *Mónica y el florentino* son bien escasas las indicaciones que pueden hacerse en relación con la escena; el autor ha tratado de crear un espacio por el que los personajes puedan entrar y salir con facilidad, a la vez que permita ser ocupado con cierta comodidad[140], sin que ningún objeto

creará el «espacio dramático» que le sugiera el mensaje recibido. Por su carácter de espacio ficcionalizado puede identificarse con el espacio dramático de la novela, el poema o cualquier otro texto. Ha de tenerse en cuenta que la noción obtenida del espacio dramático en su lectura es diferente de su visualización escénica, pues en la escenificación estamos más mediatizados por los objetos y por los movimientos de los actores en escena, mientras que en la lectura sólo se cuenta con el texto y la imaginación.

138 Pavis (1983:181).

139 Término acuñado por Denis Bablet, se utiliza como reacción al decorado, indica que los objetos que se incorporan a la escena no buscan su valor referencial sino funcional. Además, incorpora no sólo los objetos sino todas las relaciones que se generan entre los diversos componentes de la escena. Significa un aporte para la superación de la concepción del espacio escénico como mímesis, como señala Anne Ubersfeld: «Le passage de l'espace-décor à l'espace-forme suppose la présence, non plus d'un système construit oú les éléments scéniques se combinent pour former un lieu 'réel', amis d'objets discontinus que cesent d'avoir le statut d'accessoires pour devenir au sens plein du terme des éléments signifiants» (1981:125). En este mismo sentido cfr. Pavis (1983:145).

140 «La terraza tiene dos áreas; una, al frente, y a la izquierda, con sillas cómodas, un sofá, una mesita con periódicos y revistas; la otra, al fondo, y a la derecha, con los restos de un juego de comedor de gran estilo: una mesa grande, sillas altas, todo en cuero.
Por la izquierda, abriendo una reja de hierro, se entra de la calle. Por la derecha está la puerta que da a la casa misma. El ala de la casa que se ve es de dos pisos, con ventanas cuadradas hacia la terraza.» (M, 15)



tenga una funcionalidad determinada. La escena reviste todas las peculiaridades del más puro decorado naturalista. Es, quizá, la única pieza de Isaac Chocrón en la que predomina la función referencial sobre la funcional.

*El quinto infierno*, a pesar de que se trata también de un decorado, algunos elementos adquieren relevancia y tienen valor simbólico. Al igual que en la obra anterior, se ha optado por un espacio, el salón-comedor de la familia Mackenzie, que posibilita la entrada y salida de los personajes:

> La pared del fondo del salón-comedor tiene una puerta que conduce a la calle. La pared lateral izquierda tiene otra que conduce a la cocina y la lateral derecha otra que da hacia la escalera al segundo piso. Distribuidos en el salón están varios ambientes: al fondo izquierda, un pequeño juego de comedor y uno que otro cuadro apropiado; al fondo derecho, el escritorio del fallecido Mac, con silla giratoria y un estante lleno de libros, mientras que en la pared hay retratos familiares. Hacia el frente está el salón, amueblado sin pretensiones: sofá, poltronas, mesita de centro. Todo lo que allí se encuentra ha pertenecido a quienes lo usan por muchos años. Lo único nuevo y resaltante es la inevitable pared de cristal. (Q, 76)

En el transcurso, el escenario permanece constante, sólo sufre algunas modificaciones en la última escena para indicar el cambio de estación, ahora primavera:

> Los muebles tienen forros multicolores y la puerta de entrada ha sido sustituida por una de tela metálica que se abre al no más empujarla. Hay regalos de boda, cestas y ramos de flores esparcidos en mesas, sillones y en el suelo. (Q, 121)

Dos elementos destacan sobre el resto, la pared de cristal y una caja llena de llaves, ambos pertenecientes a Mac, el difunto hermano de Betsy. A la pared de cristal se hacen continuas referencias, cuando Betsy llega de lo primero que se percata es de la existencia de la citada pared, que ella identifica con su hermano por haber sido la última empresa de éste. Existen dos posturas encontradas ante ella. Ángela la considera un mero capricho de su marido y causa de que la dejara endeudada tras su muerte, cree además que es un impedimento para alquilar la casa. En cambio, Betsy vislumbra en ella la posibilidad de mirar más allá de la propia realidad. De hecho, gracias a su existencia se ha podido acceder a la obra, es la convención usada por el autor para dejar paso al salón-comedor de la familia Mackenzie y para marcar la distancia entre el patio de butacas y el escenario

La caja de llaves adquiere significación en las últimas escenas, pues es el lugar en el que Betsy guarda la carta recibida de Venezuela donde se le niega el empleo solicitado y que significaba la última esperanza para reor-

ganizar su vida; es una especie de cofre de esperanzas, pero ninguna de ellas tiene cerradura que abrir, ni las llaves ni la carta.

Al estatismo del decorado ayuda el escaso uso de los demás recursos técnicos. La iluminación se mantiene constante. Se supone que durante los dos primeros actos la luz sería tenue pues aunque no se hace referencia alguna, en el acto tercero menciona: «Una tarde soleada y fresca. Luz por todas partes» (Q, 121). Sólo se utiliza la penumbra en dos ocasiones, en ambas para enmarcar una intimidad de enamorados; en la primera, sirve para mostrar la estrecha amistad entre el reverendo Lamb y Ángela; y, al final del acto segundo, cuando Diana y Daniel bailan abrazados, muestra el afecto que redundará en la boda del tercer acto.

La música subraya la acción, así sucede cuando, en el último acto, con la entrada de los novios se oye la marcha nupcial. En el acto segundo resalta cómo Diana y sus amigos se han quedado sólo con lo superficial del discurso de Betsy, bailan e intentan acompañar la música venezolana a son de maracas y palos, mientras que ironizan sobre el libro que ella ha escrito. Es, pues, un mero recurso para subrayar la acción, carente de cualquier valor funcional.

Bien diferente es el uso que hace Chocrón en *Okey*, *La máxima felicidad*, *El acompañante*, *Mesopotamia* y *I reyes I*. En ellas todos los objetos[141] escenográficos adquieren una gran funcionalidad en la estructura y por consiguiente en la evolución de la obra.

En *Okey* hay un doble decorado, uno para la primera y otro para la segunda parte, y ambos definen por sí solos el modo de vida de los personajes que ocupan ese espacio, determinan su *status* social y marcan el cambio sufrido entre la primera y la segunda parte:

> (PRIMERA PARTE)
> La azotea de un pequeño y destartalado edificio de apartamentos. Mañana. Cielo azul por todas partes. Hasta este espacio cuadrado llegan ruidos de bocinas, cornetas, motocicletas, automóviles, ladridos de perros, gritos de niños y de pájaros, todo un conjunto continuo de sonidos que se siente pero que no llega a molestar.
> En medio de la terraza, una desteñida silla de extensión de paja, y debajo de ella un montón de periódicos doblados. A un extremo, una mesa y cuatro sillas, también tostadas por el sol. En un rincón, unas cuantas macetas con plantas muertas. (OK, 15)

[141] «Tout ce qui est sur scène fût-ce un élément déposé lá par le hasard, devient signifiant par sa seule présence dans l'univers scénique» (Ubersfeld, 1981:126). Efectivamente, los objetos tienen una funcionalidad dentro del texto dramático similar a la de los personajes, son componentes formales de él y como tales deben ser analizados. Para una mayor profundización cfr. el detallado estudio de Anne Ubersfeld (1981:125-161).



> (SEGUNDA PARTE)
> La escena es un penthouse bastante lujoso, con muebles de jardín, quizás un toldo, carrito de bebidas, y una mesa bien puesta para tres. (OK, 63)

La disparidad entre ambos espacios es notoria, no sólo por los objetos sino también por la concepción del mismo; está claro que en la primera parte se trata de un espacio abierto donde la vida entra a raudales, se ve el cielo y se pueden oír los ruidos de la calle; en la segunda, los personajes viven encerrados en un espacio acotado donde no tiene cabida nada más que ellos tres, de lo que incluso Ángela toma conciencia «es que vivimos como si estuviéramos en una isla desierta» (OK, 72), aunque es Mina quien más resiente este confinamiento:

> MINA: [...] Tenemos matas y tenemos tres baños. Uno para cada uno. Y dos camas. Una para cada una. Deberíamos haber puesto un diván en la biblioteca. A lo mejor algún día... No se oye nada, ni siquiera otra terraza con gente que vaya de un lado a otro, o que nos esté vigilando todo el tiempo. Todavía tengo los binóculos. Al principio los sacaba aquí afuera, pero las nubes se ven igual, con o sin binóculos. No se ve, no se oye, y llegará el momento en que tampoco se sienta. (OK, 92)

Entre la primera y la segunda parte han ganado en estabilidad económica, pero no en calidad de vida, como se percibe a través de todo el decorado verbal, tanto por parte de Mina como de Franco. A este respecto adquieren una gran importancia dos objetos que estaban presentes en la primera parte y que en la segunda casi han desaparecido; el primero, los binóculos que eran utilizados por Mina para observar a las personas que paseaban por el parque situado frente a su vieja casa, pero ahora ese objeto es inútil porque viven tan fuera del mundo, en un espacio tan protegido que sólo se puede mirar al cielo, y como ella dice «las nubes se ven igual, con o sin binóculos» (OK, 92). El segundo objeto son los periódicos viejos que inundaban la escena y que tanto leía Franco en la primera parte, pero que en esta segunda han desaparecido por completo.

Otro asunto que remarca la desemejanza de espacios es el modo en que Isaac Chocrón los ha descrito, se detiene más en la enumeración de todos los componentes en la primera parte, tanto escenográficos como acústicos, mientras que en la segunda es bastante más somero; esto es debido a que no hay nada que venga a contaminar ni a perturbar un espacio muy acotado y cerrado al exterior. Chocrón ha querido apuntar conscientemente esta bipolaridad cerrado/abierto. El de la segunda parte parece más bien un espacio de revista de decoración que un lugar habitado por personas, nada

en él denota la presencia ni la personalidad de sus propietarios, es absolutamente impersonal, frenta a la primera más abierta al mundo exterior.

En *La máxima felicidad* se detiene a enumerar todos y cada uno de los objetos presentes en escena:

> Un espacio sin divisiones o puertas donde debería funcionar una oficina o fábrica. Los muebles que ahora lo ocupan seguramente fueron comprados uno por uno, pero no chocan sino dan la impresión de comodidad: un sofá grande de tres puestos; una mecedora donde casi siempre se sienta Perla y una mesita al lado con un tocadiscos encima; una silla mariposa que le sirve a Leo para escarrancharse y un radio transistor a su lado en el suelo; un butacón con lámpara en su cabecera y un aparato de cintas magnetofónicas, de aspecto muy profesional, que son de Pablo; una mesa y cuatro sillas, una de las cuales está repleta de revistas viejas; cerca, cocina junto a nevera, alacena y fregadero. Hacia atrás, una cama matrimonial junto a una cama individual y a los lados varios archiveros, dos perchas con ropa, una estantería llena de libros, y un escritorio de oficina. Más atrás, cuatro o cinco grandes macetas con plantas junto a los ventanales que dan a la calle. Se supone que de un lado está la puerta de la calle y del otro el baño. Aunque el aspecto parezca un poco al de un desván usado, todo está muy limpio y ordenado. Es una casa bien cuidada. (MF, 155)

Estos elementos escenográficos inciden de forma directa en la caracterización de los personajes, que se intensifica con el modo de acceder a escena cada uno de ellos. Cada cual lo hace poniendo la música que le agrada, de la que el autor deja oír unos fragmentos para incidir en la diferencia de gustos musicales, e inmediatamente se colocan auriculares para no molestar a los demás, lo que recalca el autor a través del diálogo:

> PERLA: Silencio total. Una casa de sordos. MIS sordos. (*Va al tocadiscos y pone su música*). Y como buenos sordos, cada quien oye lo que cada quien quiere oír . (MF, 162)

Son caracteres absolutamente distintos y al autor le interesa indicarlo desde el comienzo de la obra, diferentes tanto por formación, como por edad y, desde luego, de gustos muy dispares. Con estas breves pinceladas, sólo mencionando los objetos escenográficos y con el decorado sonoro, Isaac Chocrón caracteriza a los personajes y muestra la atmósfera que reina en la convivencia que se propone exponer más extensamente en el transcurso de la pieza.

Una utilidad similar cumple el espacio escénico en *El acompañante* y en *Mesopotamia;* en ambas resalta la parquedad en la descripción, en la que más que enumerar los objetos escenográficos describe cuál debe ser la



sensación que genere la escena en el espectador, dejando al escenógrafo y director la elección de los mismos:

> El salón de la casa de Estela en Maracaibo. Un gran piano de media cola. Todo lo demás es mustio, raído, mantenido en sombras como si en vez de salón, el lugar fuese un invernadero. (AC, 179)

> Un solo ambiente que sirve de salón, comedor y cocina a un lado. La cocina se halla separada del resto por un mostrador. Todo tiene un aspecto de comodidad sencilla, sin pretensiones. Hay lo necesario y nada más. Tal frugalidad se nota también en todos los objetos que se usan a diario. Todo debe dar la impresión de barriga llena y corazón contento –contento, no alegre. (MSP, 215)

A pesar de ser muy somero, queda claramente definida la atmósfera que reina en el espacio. En la primera obra, un dato importante es que sitúa la acción en Maracaibo, ciudad que el público venezolano distingue inmediatamente como un lugar caluroso y asfixiante, y al cerrar tanto el espacio éste genera todos los efectos de un invernadero. El único objeto que destaca en la descripción es el piano, un poco pretencioso, ya que es de media cola, éste identifica a su propietaria, Estela, quien vive encerrada en un espacio de ilusiones; es un prototipo de personaje que quiere ser algo que le está vetado. Tiene un piano de media cola a pesar de que nunca es utilizado. En el transcurso de la obra ni siquiera llega a abrirse, sólo se usa para depositar en él las copas de champán; en escena no se oye más música que la que proviene del tocadiscos. Así pues, redunda en el símbolo de las aspiraciones de Estela, y es lo único que le queda de sus anhelos juveniles.

Además del piano, una serie de objetos cobra importancia, es la que José Lara, el acompañante, trae en su maletín y que poco a poco va extrayendo. Parecen los utensilios de un delincuente o de un posible suicida que aún no se ha decidido por el método adecuado –una pistola, una navaja, una cuerda, un frasco de píldoras[142]–, que resultan aun más absurdos al ser

[142] «JOSÉ: [...] (*Abre de un solo golpe el maletín*) Asusta el ruido. Sobresalta. Sigamos la función. Veamos la mercancía. (*Saca una pistola*) Esta la compré hace ya tiempo, poco después de que compré el reloj. Más que comprarla, me la vendieron. El tipo me convenció. Soy fácil de convencer [...]. Por si acaso... he aquí una navaja, no precisamente de afeitar. (*La saca, oprime un botón y salta la hoja*) Pico de Loro, creo que la llaman, muy delicada. Hay que estar limpiándola, brillándola para que no enmohezca. Menos pesada que ésta, (*señala la pistola*) más fácil de llevar, de esconder. [...] (*Se saca la navaja y la coloca al lado de la pistola. Vuelve al maletín, saca una soga y la baila en el aire*) 'No hay que mentar la soga en casa del ahorcado'. Linda, ¿verdad? Se parece a esas serpentinas que bailan los gimnastas. [...] (*Coloca la soga cuidadosamente al lado de la pistola y la navaja*). Para que haya un 'después', debe haber habido un 'antes'. Lógico. Simple. Sencillo. (*Va al maletín*). Como tragarse una pildorita. (*Saca frasco de píldoras*) O varias. O todo el frasco. Se abre la boca, se ponen las pildoritas en la lengua, se inhala como si uno se hubiese asustado. ¡Ah! Y ¡Zas! Corren las

sacados del maletín de un supuesto músico, por muy mediocre que éste sea. Los dos personajes son seres desesperados, una vive encerrada en un espacio artificial y ficticio, el otro deambula con su fatídica carga.

En *Mesopotamia* se limita a mencionar la sensación que ésta debe producir, dejando al escenógrafo y al director la elección de esos objetos. Ello es debido a que los que pueblan la escena no tienen otra función que la de indicar que los personajes viven con sencillez, por ello no es necesario un énfasis mayor ya que se trata de una caracterización general.

En *I reyes I.* Destaca la distribución:

> Una cortina transparente divide el escenario: frente a ella (un tercio del espacio) el pasillo que da al dormitorio de David con sólo empujar la cortina o abrirla de par en par. Aquí en el pasillo es donde cuchichean, complotan, pelean, los personajes que esperan la inminente muerte de David.
> Detrás de la cortina (los otros dos tercios del espacio), está el amplio y majestuoso dormitorio, todo rojo y oro, donde yace David, cubierto por sábanas y frazadas. Una araña dorada cuelga en el medio del techo. En diagonal, la gran cama bruñida de cuatro columnas y cabecera, con diáfanas cortinas que, aunque cerradas, dejan ver el bulto del cuerpo de David. A cada lado de la cama, una mesita de noche. Frente a ella, al otro extremo, un diván estilo recamier y un sillón orejero. Contra las cortinas del fondo, un gran retrato con opulento marco dorado, de David joven, semidesnudo, con un arpa pequeña entre las manos. (IRI, 3)

Dividido en dos áreas separadas por una cortina. Uno es el espacio social de la casa, al que tienen acceso todos los personajes; el otro es el espacio privado de David, su espacio acotado. Es necesario pedir permiso para entrar y las personas que lo hacen gozan del privilegio sólo unos instantes. Sólo pertenece a David y a su familia elegida, Sara, Josafat y Abisag. En él se desarrolla la acción de la obra y es en el que está presente el David real, el íntimo, el personal; mientras que el que sale de su dormitorio es el David social, el poderoso y autoritario que pone orden en las fricciones familiares.

Hay un interesante juego dentro/fuera, todos quieren saber qué sucede en el mundo acotado de David, sobre todo por estarles vetado, lo cual genera en todos los personajes que no tienen acceso a él una sensación de incertidumbre, habida cuenta que las decisiones que toma David pueden alterar sus vidas. También ha utilizado Isaac Chocrón el juego dentro/fuera de un

pildoritas cuesta abajo. Éstas no las he probado, pero fama tienen de ser mortíferas. (*Imita voz de un tipo*) 'Mucho mejor que raticida. Mejor sabor. No se arrepentirá. Ya me dirá'. (*Su voz*) Por supuesto que aún no le he dicho nada. (*Toma el maletín, lo voltea boca abajo y se caen partituras y papeles. Lo sacude y cierra de un solo golpe*) Nada más queda por mostrar. Este es el inventario de mi... ¿de mi qué?.. ¿de mi desvarío? Eso es: el inventario de mi desvarío está a la vista.» (AC, 231)



modo similar a como lo hacían los autores clásicos, a saber, fuera de escena tiene lugar un acontecimiento de interés para el desarrollo de la acción y un personaje lo cuenta para que los espectadores puedan tener conocimiento de ello[143]. En este caso el autor ha introducido una presunta deslealtad de Adonais[144] hacia su padre para instituirse él como sucesor, contraviniendo los deseos de David, quien había manifestado ya la voluntad de que fuese Salomón su heredero. Es Betsabé la encargada de contar a David el complot de Adonais para que éste obre en consecuencia. El juego más interesante es el que se origina entre el pasillo y el dormitorio de David; en el pasillo se maquina, pero la acción de la obra sólo se desarrolla dentro.

Con respecto al espacio activo de la obra, destaco en primer lugar lo suntuoso de todos sus objetos, entre los que cobra especial relevancia la cama de David, que el autor describe como si de un trono se tratara, y de hecho es esa su utilidad, pues en ella recibe David a sus visitantes y desde ella toma las decisiones. El otro elemento destacado es el retrato que domina la habitación, que opone al David decrépito en la vejez frente al joven triunfante y orgulloso de su juventud. Elemento importante, además, porque cobra vida durante la obra y baja de su marco para hablar con Abisag en la última escena con Salomón. Isaac Chocrón deja abierta la posibilidad de que siempre esté presente para aconsejar a Salomón; es el símbolo de David, la imagen que todos guardan de él y que prevalecerá a lo largo del tiempo.

En el resto de las obras no puede hablarse de decorado sino de dispositivo escénico, *Animales feroces* y *Clipper* tienen una disposición escénica similar y requieren un espacio vacío sobre el cual se suceden las escenas como si de fotografías se tratase:

> El área de la escena está dividida por tres plataformas de alturas diferentes: la más baja podría cubrir casi todo el terreno, y las otras dos podrían centrarse a cada uno de los extremos. La pared posterior está cubierta por un ciclorama, al cual da la luz requerida por cada escena.
> Es imprescindible que se mantenga al máximo el aspecto vacío del escenario. Como pasa con las fotos, son los personajes los que llaman la atención del que las ve. Cuando se necesita algún mueble o pieza de utilería, el texto lo reclama específicamente. Cualquier exceso o cualquier concesión a un realismo físico añadiría un peligroso peso al clima buscado. (AF, 13)

> Inmenso y vacío salón de espera de un aeropuerto internacional. Parece una caja de cristal transparente, con ventanales que se pierden hacia arriba. Contra los ventanales del fondo, una fila de sillas, como las de cualquier

[143] Normalmente suele tratarse de un acontecimiento que por sus características es difícil representar en escena. Con respecto a esta cuestión cfr. Pérez Gallego, C. (1975), «Dentro-fuera y presente-ausente en teatro», en Díez Borque, J. M. y L. García Lorenzo (ed.) (1975:167-191).

[144] Como se observa es fiel a la *Torah* también con respecto a este acontecimiento.

aeropuerto. Todo blanco, vacío, limpio, frío, antiséptico, lunar.
Perpendicular y casi en medio del espacio, una mesa rectangular de madera oscura, grande y recia, con ruedas. Cayendo sobre la mesa, una gran campana ancha, similar al artefacto por donde deben pasar los equipajes de mano para ser inspeccionados. (C, 71)

La desnudez de la escena es necesaria en ambas obras porque son varios los espacios que se representarán. En *Animales feroces* la acción se desarrolla a la salida de un cementerio, en la casa de Ismael, la casa de Sol en el extranjero, la casa de Benleví y Sara, la casa de Daniel y Rosa, el hotel donde se hospeda Sol en Venezuela, la casa de la familia Orense en La Victoria, una funeraria, un aula de la universidad donde trabaja Ismael, una calle, etc. Todos marcados por la iluminación, al final de cada escena las luces bajan para pasar a iluminar otro extremo del escenario donde están situados los personajes de la siguiente escena. Este procedimiento alcanza su mayor expresión en la última escena de la obra, en la que se representan cuatro espacios distintos de forma simultánea: la casa de Benleví y Sara, la casa de Daniel y Rosa, la casa de Sol en el extranjero y la casa de Ismael. Se parte de la escena en negro, que poco a poco se va iluminando en el extremo donde se encuentran Mari e Ismael dialogando; a continuación son Sara y Benleví los iluminados, sentados en el patio de su casa; continúa con la escena de Sol y Rodolfo que se encuentran en el extranjero; y por último Rosa y Daniel en el patio de su casa, quedando iluminada toda la escena, en la que se mantienen cuatro espacios y cuatro tiempos distintos, con cuatro conversaciones diferentes.

En cuanto a *Clipper*, el gran vacío de la sala de aeropuerto va a ser ocupado por los recuerdos de Jacobo, que traslada al espectador veinte años atrás para rememorar los momentos previos a su primer viaje al extranjero. La primera imagen viene propiciada por el hallazgo casual de una vieja foto que toma forma en escena para mostrarla al público:

Por el público, sube al escenario Jacobo, pantalones de pana, camisa de botoncitos en el cuello, corbata y pull-over. Lleva un sobretodo y maletín abultado que pausadamente deposita bajo la campana y luego recoge al otro lado de la mesa. Sigue a sentarse en una de las sillas. Se pone cómodo. Pausa. Mira su reloj, mira distraído, a su alrededor. Abre el maletín. Saca un libro y al abrirlo, se le cae lo que parece ser una pequeña foto. La recoge, se queda mirándola y al mirar por encima de ella como recordando, aparece en un extremo, bajo un cenital de luz amarilla como de vieja foto, el mismo grupo familiar que él acaba de ver en la foto. (C, 71)

Este recurso propicia que el autor detalle los diferentes acontecimientos que se sucedieron los días anteriores a la partida definitiva de Jacobo a



Estados Unidos. Cada una de las escenas representadas comienza o termina congelando la imagen, como si de fotografías se tratase[145]. Todas las escenas son impresiones fotográficas generadas por el recuerdo de Jacobo, y su disposición escénica ha querido respetar esos fogonazos que produce la *mémoire involontaire* en el personaje. La obra termina con la imagen inicial de la familia de Jacobo en pose de fotografía[146].

Desde luego, el elemento que adquiere mayor valor estructural en esta pieza, al igual que en *Animales feroces,* es la iluminación, por su gran capacidad como generadora de nuevos espacios[147]. Aunque también son otros los recursos escenográficos para confeccionar el espacio escénico, en *Animales feroces* toda la utilería usada es requerida en cada momento por la acción y no adquiere valor simbólico alguno, a excepción de dos mecedoras que se hallan en el patio de la casa de Sara y Benleví, y que son la representación de los padres de Sara, Daniel y Sol, especialmente una de ellas porque aún conserva las marcas de las uñas de la madre. Así como también los álbumes fotográficos que Pura entrega a Mari, en los que está contenida la historia familiar.

Con respecto a *Clipper*, hay que destacar el empleo de la ostensión[148], en cuanto que el espacio caracterizado como aeropuerto se convierte en sastrería, gracias a la versatilidad de los objetos:

[145] «Pose congelada, como de otra foto» (C, 73); «Foto congelada» (C, 97); «Todos miran a Jacobo. Foto congelada. Luz disminuye, cayendo únicamente sobre Jacobo» (C, 104); «Foto congelada. Jacobo se sobresalta y abre los ojos» (C, 105); «Entrando, con bata de médico puesta, seguido de Titonga y de Mercha. Foto congelada» (C, 110); «José lo mira, le abre los brazos como para abrazarlo. Jacobo no se mueve. Por detrás de él, viene corriendo Pura y se cobija, gimiendo, en los brazos de José. Foto congelada.» (C, 115)

[146] «Un instante congelado. Jacobo dispara la máquina. Oscuro. Desaparece el grupo. Se oye la voz femenina anunciando vuelos, bastante confusa, una o dos veces, mientras sube la luz y lentamente Jacobo va a la silla, abre el maletín, saca el libro, mete la foto en el libro, vuelve a meter el libro, cierra el maletín, lo agarra en una mano, en la otra el sobretodo, y se va hacia el fondo, hacia el avión.» (C, 131)

[147] La luz es un elemento que adquiere gran importancia en el teatro contemporáneo, sin duda el gran aporte para su funcionalidad apareció gracias a la electricidad, los primeros directores en aprovechar todos los aportes de la electricidad a la escena fueron E. G. Craig y A. Appia. La luz es quizá el elemento más abarcador con el que cuenta el director y escenógrafo, pues como dice Bobes Naves es «el que consigue con mayor facilidad una unidad de sentido» (1987:109). Anne Ubersfeld se hace eco también de su gran rendimiento: «Inutile de montrer que l'espace peut être construit par l'éclairage; que la lumière peut: a) focaliser en un point et déplacer cette focalisation; b) modifier la dimension de l'espace en éclairant une zone seulement et en laissant le reste dans l'ombre; c) montrear le rapport de l'espace au temps en modifiant la lumière de l'heure; d) effacer les limites de l'espace infini, indéterminé» (Ubersfeld, 1981:101). Szondi incluso llega a afirmar que es el recurso que determina la estructura de la obra (1978:20), y afirma que quizá lo más interesante es que produce la sensación de que es la propia función teatral la que se dispensa luz a sí misma. (Cfr. Szondi, 1978:20). Muy interesante, también, resulta el apartado que Fernando Wagner (1970: 201-209) le dedica.

[148] Los objetos se definen por su función, no por lo que son, en este sentido cfr. Pavis (1983:341-344).

A medida que Jacobo habla, la luz y el cuadro vivo desaparecen. Hacia el final de su parlamento, entra tío Elías, ahora de chaleco y en mangas de camisa, con tela blanca y tijeras. Va y los coloca encima de la mesa, a la cual da vueltas para colocarla horizontal. El artefacto de la aduana se convierte en lámpara que ilumina la mesa. Tío Elías se coloca bajo ella, extiende la tela y hace como que mide para comenzar a cortar. (C, 73)

Y de mesa de sastrería pasará a convertirse en mesa de comedor en la siguiente escena:

Entra Pura, enérgica, y sacude la tela blanca que ha dejado tío Elías como si fuera un mantel, colocándolo sobre la mesa. Luego comienza a traer las sillas de atrás, poniéndolas alrededor de la mesa, con un trapo las limpia. Jacobo se ha quedado recostado a un extremo del escenario, mirándola. Entra Mercha trayendo un candelabro con una vela blanca, sin encender. Deja el candelabro en la mesa y ayuda a Pura con las sillas que faltan. (C, 79)

Los demás objetos de utilería son traídos por los personajes a escena cuando son necesarios. Por último, cabe destacar el parco pero efectivo uso del decorado sonoro. En la primera acotación hace referencia a la voz de una azafata anunciando los vuelos[149], efecto que repite al final de la obra dejando bien sentado que lo que se ha presenciado es un intervalo, una concesión por parte de Jacobo a sus recuerdos.

*Solimán el Magnífico* guarda bastantes similitudes con la anterior en cuanto al uso de la ostensión como recurso para la organización del espacio escénico:

Un ciclorama azul celeste al fondo y contra él, un montículo en forma de pirámide truncada con plataforma en su parte superior, escalones en sus cuatro lados, fácil de mover según la situación. La plataforma del montículo servirá de fosa, trono, sillón, lugar desde donde Solimán vigila las deliberaciones de sus Ministros y donde yace en su litera. Aparte de este elemento escenográfico, habrá una sucesión de alfombras de diferentes tamaños para las escenas que lo requieran. (SM, 139)

La luz no es un elemento estructurador importante, su función es la subrayar o ayudar a otros recursos que son los generados del espacio escénico. Sólo en una ocasión adquiere gran notoriedad, en la escena IX, cuando se concentra luz cenital sobre el espejo que Solimán ha portado durante toda la obra, roto ahora, y que simboliza también la muerte del sultán.

[149] «Por un altoparlante, una voz femenina, lánguida, bastante confusa, anuncia de pausa en pausa, salidas y llegadas de vuelos. Máximo cuatro.» (C, 71)



Quizá, el elemento que adquiere más importancia como índice de los cambios de escena y de espacios sea el vestuario, tal y como menciona el autor en los preliminares:

Todo el vestuario mantendrá la uniformidad de diseño del caftán: una bata básica blanca, sin mangas, encima de la cual irá el propio caftán; babuchas; a veces turbantes. El colorido del montaje lo da el vestuario y las luces que lo resaltan o lo ensombrecen. (SM, 139)

Gracias a él se identifica al personaje que realiza el papel del sultán, además de indicar la situación. A ello hay que sumarle el decorado verbal, que cobra gran importancia en algunos momentos, sobre todo en las escenas que se desarrollan ante las puertas de Viena, pues sólo gracias a él se puede saber dónde tienen lugar. Y la música es un elemento que usa de manera precisa, señalando en cada momento los minutos y segundos exactos de la octava sinfonía de Mahler que deben oírse, así como la intensidad de la misma.

La música es también un elemento usado con gran precisión, desde una concepción casi cinematográfica, en *Simón*, donde es la *Eroica* de Beethoven la que se oye a pequeños fragmentos en las cuatro escenas. La crítica de prensa señaló su importancia, en una se mencionó incluso que era una alusión al joven Bolívar para que no incurriese en los errores de Napoleón[150]. Creo que, efectivamente, se trata de una alusión, pero irónica, ya que el mismo Bolívar adoptó comportamientos similares a los de un emperador.

Son cinco los espacios en los que transcurre la pieza; dos de ellos, los de la escena segunda y tercera, corresponden a la habitación de Simón Bolívar en París; el de la primera escena es la habitación de Simón Rodríguez, muy interesante porque describe plenamente al personaje y su modo de vida dedicada al estudio[151]. El espacio de la cuarta escena y del epílogo son similares, sólo que se suponen lugares diferentes. La escena cuarta tiene lugar en el Monte Sacro, en Italia, lo que se sabe gracias al decorado verbal[152], y el epílogo en un lugar de Colombia donde Rodríguez recibe una

[150] «El ritmo y el tiempo de cada escena están marcados por cada uno de los movimientos de la pieza escrita por Beethoven en 1804 para Napoleón. Página que el compositor rompe cuando Napoleón se corona emperador. Una alusión que no sirvió a Napoleón puede servirle a este joven llamado Simón», Patricia Guzmán B., «En el Bicentenario los simones de Isaac Chocrón», *El Universal*, 02-03-1983, p. 4-1.

[151] «Silla orejera de espaldas al público. En penumbra se observa el desorden de la habitación: libros, periódicos y papeles por el suelo al igual que ropa sucia, pantuflas, unas botas viejas, mientras que encima del escritorio hay tazas y vasos sucios, una botella de vino vacía, un microscopio, un metrónomo, un globo terráqueo, tubos de mapas, un pájaro disecado, una lámpara de aceite.» (S, 13)

[152] «BOLÍVAR: ¡Espléndido Monte Sacro!
RODRÍGUEZ: (*Acercándosele*) Mira a tu alrededor: aquí fue donde los plebeyos de Menenio, sublevados contra la tiranía de los patricios y del Senado, decidieron retirarse en señal de protesta y de resistencia.» (S, 53).

carta de Bolívar en la que rememora su estancia y juramento del Monte Sacro.

Apenas unas indicaciones sobre los espacios escénicos generados en *Simón*, no existe ningún objeto que adquiera un valor particular, ni los efectos de luz, destinados a enmarcar cada situación, sólo en el epílogo pide expresamente que debe tener una gran intensidad, tal cual la claridad del trópico.

En estas obras, a pesar de que el espacio escénico no busca efectos de realidad, sí que remite a un lugar concreto perteneciente a la fábula representada, en cambio en otros textos rompe absolutamente el efecto de ilusión y presenta al público un espectáculo del que ellos mismos forman parte, tal es el caso de *La revolución* y, aunque en menor medida, también de *Amoroso o una mínima incandescencia.*

En *La revolución* se sirve Chocrón de los recursos pirandellianos del teatro dentro del teatro y del teatro épico, en tanto que se supone se trata de un espectáculo de *variettés* en el que el actor decide hacer una revisión de su vida. El espacio escénico, según propone el autor, debe rememorar en todo momento este tipo de espectáculos, con cañón de luz iluminando sólo al actor y ningún otro recurso escenográfico aparte de los cambios de vestuario para que éste pueda realizar sus diversos *sketchs,* y algún que otro objeto que es traído por los personajes a escena:

> *La Revolución* está concebida para poder representarse casi en cualquier lugar, sin necesidad de ninguna escenografía específica. Lo único que se recomienda es que la acción se desarrolle bajo un círculo de luz y que el resto del espacio disponible se mantenga en penumbra. Así las entradas y salidas de los dos actores parecerán apariciones. De hacerse en un escenario, este círculo de luz deberá estar lo más al frente posible. (R, 97)

Todos los recursos son, pues, similares a los de cualquier espectáculo de variedades, despliegue de luces cuando Gabriel entra en uno de sus personajes, música adecuada al mismo[153], etc. Y, desde luego, son continuas las apelaciones al público, de hecho, el papel de Eloy es el de presentador del espectáculo y como tal actúa. Se trata, por tanto, de un espacio escénico teatral; hay un juego continuo entre el espacio escénico real que quiere mostrar Isaac Chocrón, el de dos actores decrépitos, y el supuesto espectáculo que representaban en otros tiempos y que, según la convención, se

[153] «Gran despliegue de luces, si es posible la voz de Eddie Cantor 'If You Knew Susy', mientras Gabriel con traje de color rosado y un sombrero alón que le cubre casi toda la cara, mantiene una pose congelada. Eloy, supermaquillado, hace gestos desde un extremo. El coro de 'If You Knew Susy' podría empatarse con uno de 'Hello, Dolly' mientras Gabriel avanza hacia el frente desfilando, bailando y mostrándose en todo su esplendor, un esplendor algo marchito y arrugado.



supone que han venido a ver los espectadores. Trata de emular en todo a los espectáculos más cutres del cabaret, por donde Gabriel se mueve con la soltura propia de estos actores, marcando en todo momento cuándo es el personaje Gabriel y cuándo entra en el personaje cabaretero.

En *Amoroso o una mínima incandescencia* más bien parece que el autor se propone recrear una situación real a la que los personajes dejan entrar al público. A pesar de las continuas referencias que indican que están representando, no se rompe del todo la convención escena-sala de butacas. El espacio escénico solicitado tiene una gran versatilidad, pues son diversos los lugares sugeridos:

> El decorado debe despertar esa curiosidad neta que persigue la comedia. Quizá una tarima con dos o tres escalones, situada en el centro de la escena desnuda. La tarima podría semejarse a un quiosco de plaza pueblerina.
> La habitación que ocupa la plataforma de la tarima no debe tener paredes ni techo, para que no adquiera un realismo que suponga lógica en el desarrollo de la acción. Con una cama, una mesa de noche, otra mesa un poco más grande, quizá una silla, es suficiente. (A, 140)

En la tarima mencionada es donde se desarrolla el primer acto y el resto de la escena que no ocupa la tarima es donde tienen lugar el segundo y el tercero, excepto la última escena, en la que vuelven a la tarima el hogar de Amoroso y Aurora, como símbolo de que Amoroso comprende la multiplicidad de facetas de su mujer. Quizá uno de los recursos más interesantes sea la utilización de la iluminación al inicio de la pieza, que rememora al expresionismo y que resulta muy cinematográfica:

> Al levantarse el telón, una espesa penumbra domina la escena. Se oye un ruido ligero contra el piso, cual si una mano buscase algo. De pronto, se enciende un fósforo que alumbra un cigarrillo en la boca de un hombre. Simultáneamente con la llama del fósforo aparece la luz de un reflector que se centrará por el resto de la escena en medio cuerpo superior del hombre. (A, 143)

La música requerida es popular, la que oye una de las Auroras, y algún que otro efecto sonoro de pisadas o ruidos que subrayan la acción. Aparte de los objetos escenográficos citados por el autor en los preliminares, son escasos los requeridos, una máquina de escribir y otros pocos que sirven de índice para señalar que la escena tiene lugar en una oficina, serpentinas y papelillos que indican que se está de fiesta y poco más.

'Hello, Dolly' se empata con 'Por la Calle de Alcalá' de *Las Leandras*, y por encima de toda esta música, Gabriel va diciendo lo que sigue. El director deberá imprimir a la música y al montaje toda la atmósfera de los cabarets baratos donde Gabriel trabajó.» (R, 149)

Donde se rompe la convención de espacio escénico como organizador de un espacio acotado a la representación es en los textos en los que utiliza la técnica brechtiana, que busca el efecto de distanciamiento propio de esta tendencia. De modo que el público siempre es consciente de estar observando un espectáculo y de que todos los objetos escenográficos tienen función de índice. Estas obras necesitan siempre un espacio vacío, en éstas más que en ninguna otra el espacio escénico debe aparecer como un no-decorado, para indicar que la escena está abierta a sufrir transformaciones continuas, representando espacios acordes con las necesidades de la acción dramática. Ello se intensifica por los cortes en la ilusión dramática a través de las intervenciones del narrador, el coro con sus recitaciones y *songs*[154], la música y, desde luego, por las apelaciones directas al público. Esto último contribuye a decidir que el espacio ocupado por los espectadores debe incluirse como espacio escénico, no sólo porque los actores lo utilicen en sus desplazamientos sino porque al interpelar al público, éste pasa a formar parte del espectáculo, además de que está iluminado, con lo cual se rompe absolutamente la cuarta pared y todo el espacio teatral es parte integrante del espectáculo.

*Asia y el lejano Oriente* es la obra más brechtiana de Isaac Chocrón; su técnica se adecua en todo momento al teatro épico y, por ende, requiere una escena vacía a la que se incorporan objetos cuando la acción lo requiere:

> La escenografía puede ser con una o dos plataformas o preferentemente vacía, tal cual como es un teatro de día. Los elementos que se introducen tienen todos su propósito específico, sus entradas y salidas. Mientras más desnuda esté siempre la escena, mejor. La pared del fondo puede tener un ciclorama azul. (ALO, 17)

Son numerosos los espacios que se simultanean: una calle, un parque, un jardín de burgueses, el campo, una oficina del gobierno, etc. También es utilizada la iluminación para provocar los cambios de escena, pero esta vez ayuda a los juegos de luces el discurso de los personajes, que hace alusión al lugar en el que se encuentran:

> PEPE: Este paseíto por el jardín es para ayudarnos a hacer la digestión. (ALO, 28)
> RUDI: Ya te lo dije. Por aquí sólo vienen enamorados. ¿Quién más hoy día se va a meter en un parque? (ALO, 37)

[154] Utilizo este término además del de recitado porque a pesar de que los songs no siempre son canciones, sino que en muchas ocasiones son más recitados rimados, pero son dos elementos diferentes aunque cumplan la misma función.



En algunas ocasiones es el coro el que colabora para crear la ilusión de cambio espacial, tal como señala el autor en la acotación correspondiente: «(Mucho ruido de batería y a ambos lados de la escena sale toda la compañía empujando escritorios de oficina (algunos llevan máquinas finas encima de ellos) o...)» (ALO, 42), además de la batería que va marcando los cambios de ritmo y escena. De modo que son los personajes los que adquieren relevancia, en tanto que la convención proviene casi exclusivamente de ellos, de sus movimientos, de sus gestos, de los roles que adquirien en cada escena. Es una representación épica donde no se intenta en ningún momento crear ilusión realista de lo representado, se insta al público para que desista de buscar notas de realidad en la escena. *Asia y el lejano Oriente* recrea un mosaico de espacios menores que al unirlos articulan el espacio genérico que el receptor debe interpretar.

Una concepción similar guarda el espacio escénico de *Alfabeto para analfabetos*, también brechtiana, sólo que en esta ocasión no se trata de generar espacio alguno que no sea el propio escenario. Es sólo el espacio lúdico el que existe en esta obra, el que recrean los actores a través de los gestos, movimientos, inflexión y cadencia de los recitados y citas. No hay ni una sola alusión a efectos de luces o decorado sonoro; sólo para enmarcar la pequeña obra que se escenifica sobre santa Teresa menciona el autor que debe oírse el *intermezzo* de *Goyescas* de Granados. Todas las acotaciones hacen referencia sólo a los movimientos, tono y pausas en las intervenciones de los personajes.

Ya el autor había experimentado creando un espacio escénico absolutamente indeterminado en *Tric-Trac*, obra en la que no existe ruptura de la ilusión dramática, sino que ha situado a diez personajes en un espacio acotado, cerrado, por el que deambulan creando una especie de círculo mágico en el que existen unas reglas no definidas y poco comprensibles . No hay cambio alguno de luz, no existe el vestuario, la música es de marcha, *La gazza ladra* de Rossini. Lo único que existe es un espacio lúdico, los personajes con sus gestos, movimientos y la palabra. En la línea de Grotowski y su teatro pobre, quien propone que los espacios se generen sólo a partir de los cuerpos de los actores. Se trata de una obra que busca la teatralidad en su estado puro, como menciona Rubén Monasterios:

> Diera la impresión de que el dramaturgo hubiera emprendido una búsqueda de lo elemental, de la fórmula más primitiva; descarnó el hecho dramático para dejar el trazo esencial y así se expresa en el más puro lenguaje teatral: el gesto, el acto, la palabra.[155]

[155] Prólogo a la edición de Monta Ávila Editores, Caracas, 1990, p. 101.

*Tric-Trac* es pues un juego dramático marcado por la relación del cuerpo de los personajes entre sí en el espacio y el tiempo.

*Escrito y sellado* presenta una nueva peculiaridad, se trata de la relación entre el espacio escénico y el dramático, donde todos los elementos escenográficos están concebidos para recrear el lugar donde se desarrolla. Hay una gran parquedad de dispositivo escénico, una mesa, cuatro sillas y dos tumbonas de terraza con manteles y tapizados que mantengan las gamas de blancos, negros y grises; colores que sólo se verán un poco alterados en la segunda parte, en la que las tumbonas tendrán un tapizado de flores y el mantel de la mesa será distinto también, pero sin alterar en exceso la gama citada. Lo imprescindible para mostrar el cambio de invierno a primavera. A esto último también debe contribuir el cambio de vestuario de los personajes, excepto Luis que siempre aparecerá vestido de «blanco hueso» y «descalzo». También ha optado por la no-iluminación y sólo en una ocasión hace alusión expresa a ella[156]. La música cobra gran importancia porque deviene en elemento estructurador, con una utilización cinematográfica, se trata de un efecto globalizador que introduce cada escena[157].

Destaca, asimismo, el uso del decorado verbal, no en aras de la convención sino para dar pistas del espacio dramático:

> CARMEN: [...] ¡Qué lugar más increíble es éste! Enfrente esas montañas enormes y grises...
> NANCY: Saúl dice que parecen paquidermos. Elefantes, quise decir. En cambio, a los españoles cuando llegaron aquí por primera vez, les parecieron tajadas de sandías. Como las vieron al atardecer, las llamaron las Montañas Sandías.
> CARMEN: La que tenemos en Caracas se llama Ávila. No se parece a éstas. Siempre está verde. Nada de lo de allá se parece a esto. Ni estamos tan alto ni tenemos un desierto como ése, al otro lado de las montañas. Menos, un cielo tan inmenso como el de aquí. Cuando lo vi por primera vez, allá lejos, pensé que era el mar. «no seas bruta, mujer», me rezongó el profesor, «aquí no hay mar». (ES, 33-34)
> SAUL: [...] sintieron la necesidad de aislarse; mejor dicho, de desaparecerse del mundo para venir aquí, a este inmenso vacío rodeado de montañas?
> MIGUEL: No solamente rodeado de montañas, sino también de cielo, de ese río Chama y su torrente que tanto te asustó, de los animales salvajes que chillan día y noche, de la arena movediza que a veces te traga al caminar. Es un vacío lleno de peligros. (ES, 61)

Chocrón no persigue situar el espacio exterior sin más, quiere destacar el hecho de que los acontecimientos que se desarrollan tienen un carácter especial y que son posibles gracias a la singularidad del lugar en que están enmarcados, recrea un medio mágico, podría decirse, casi tocado por el encantamiento:

> SAUL: Cada día me doy más cuenta de esa magia. Puede ser el aire enrarecido, la falta de contaminación. (ES, 35)
> NANCY: [...] Cuando llegué aquí vine cargada de recuerdos, como llegan todos. No sé por qué prefieren este sitio los que escapan. En los últimos diez años, más de medio millón se han residenciado aquí. Lo dicen las estadísticas. Vine cargada de recuerdos y harta de Chicago. Me decía que venía para escapar del frío, del viento y de la nieve. Mentira. Llegué y mis mentiras se enfrentaron a las verdades naturales de este territorio: sus montañas, sus ríos, ese cielo que usted creyó mar. Y apareció el espíritu del que habla D. H. Lawrence. Fue un escritor inglés, doña Carmen, autor de novelas atrevidas, que también llegó en los años veinte, se quedó y murió en Laos, un pueblito que queda al norte. Me sé de memoria lo que dijo de tanto que lo he repetido: 'No sé lo que es..., es un espíritu... Está aquí, en este paisaje... Tiene algo que ver con la América salvaje. Y tiene algo que ver conmigo. Ahora estoy donde quiero estar: con el espíritu que me desea.'
> [...]
> NANCY: Y ese espíritu me devolvió los recuerdos como lavados, como limpiados, para que yo, poco a poco, cuando me diesen ganas, los ordenase, como las fotos de su Polaroid en el álbum que le regaló el Padre. Sin angustia, sin prisa y, ¿por qué no?, con mucha nostalgia. (ES, 49)

La sobriedad del dispositivo escénico y la paulatina gestación del entorno convergen para producir el efecto deseado por el autor, es evidente que no quiere que el receptor se distraiga con elementos ajenos a la acción. Pretende crear una sensación de vacío acorde con el contexto en que tienen lugar los acontecimientos, en una suerte de *mise en abîme* entre espacio dramático y escénico. Ya en la primera escena Saúl manifiesta que la razón de estar en Albuquerque es la atracción que sintió por las palabras de la pintora Georgia O'Keeffe, «el maravilloso vacío del desierto», y es éste el que quiere recrear. Vacío exterior que intensifique y concentre el desarrollo de la acción. Espacio adecuado para la construcción de personajes que, atrapados en un destino común, hallan en las mutuas relaciones un lazo que da valor a sus respectivas existencias. Seres que, suspendidos en lo vacuo, se debaten por comprender qué les atenaza en su interior.

Otra nota que apoya la idea anterior es que el autor acude al recurso de la fotografía en blanco y negro, como referencia para plasmar el ambiente que debe dominar la escena[158], sobre todo si se recuerda su utilización en

[156] «Luz clara de mañana» (ES, 33). A veces Luis aparece iluminado para dotarlo de una dimensión diferente a la del resto de los personajes.

[157] Cf. nota 114.

[158] «Se debería mantener una uniformidad de colores basada en negro, gris y blanco como en la de las fotografías en blanco y negro.» (ES, 11)

obras anteriores[159], y las palabras con las que explicó su empleo en *Animales feroces*: «Es imprescindible que se mantenga al máximo el aspecto vacío del escenario. Como pasa con las fotos, son los personajes los que llaman la atención del que las ve» (AF, 13). La intención es que los objetos queden suspendidos y la intensidad de la imagen la porten los personajes con el fluir de la palabra.

Es muy interesante, asimismo, la utilización del ambiente extra-escénico, que contribuye en gran medida a elaborar el espacio dramático. Su localización es muy precisa porque hace importantes aportes al desarrollo de la acción y para la comprensión de los acontecimientos que se representan. Hecho que debe destacarse habida cuenta que es poco habitual que Isaac Chocrón haga referencias al entorno, prácticamente ninguna obra está situada espacialmente en un país o lugar concreto. Sólo *Mónica y el florentino*, *El quinto infierno*, *Animales feroces*, *El acompañante*, *Simón*, *Solimán el Magnífico* y la citada *Escrito y sellado* cuentan con indicaciones sobre el lugar real en el que tienen lugar los acontecimientos.

Entre ellas, se destaca *El quinto infierno*, *Animales feroces* y *Asia y el lejano Oriente*, ya que hacen referencia a Venezuela. Son textos pertenecientes a la primera etapa del autor y se percibe en ellas cierta necesidad de situarse en su país, del que había estado fuera durante largo tiempo.

El espacio dramático de *El quinto infierno* es doble. Por una parte, las referencias del autor acerca del pueblo en el que se desarrolla la acción, pequeña y anodina ciudad de Estados Unidos donde las casas son iguales –sólo resalta la casa de la familia Mackenzie por tener una pared de cristal– y cuyo único atractivo reside en las asociaciones culturales en las que se refugian para matar el tiempo y, para los más osados, un bar en la carretera a la salida del pueblo, en penumbras para guardar el anonimato. El único contacto con el exterior es el tren que pasa dos veces al día. Por otra parte, está el espacio dramático al que traslada Betsy con su discurso sobre Venezuela, que describe con gran ardor, destacando su clima cálido y la espontaneidad de los habitantes, en contraste con la insipidez y conservadurismo de los residentes en Bordentown.

El espacio dramático de *Animales feroces* es más bien un estado, la circunstancia vital de la familia Orense. El entorno espacial no es tan relevante, pues en cualquier lugar se puede llegar a una situación de aislamiento si una minoría se encierra en su círculo y no se abre a la sociedad en la que habita. A pesar de ello, Chocrón hace alusiones al entorno a través de Sol, que insiste en que Venezuela es un lugar inhabitable y que más que un país es un clima.

[159] El autor utilizó este mismo recurso en *Animales feroces* y en *Clipper*.



En la misma línea de escrutar Venezuela se inserta *Asia y el lejano Oriente* pues, aunque, supuestamente, carece de coordenadas reales, el país imaginario es Venezuela porque el espacio dramático ficcionalizado guarda demasiadas similitudes con este país, el cual en los momentos de elaboración de la obra vivía el preludio de la etapa que después sería conocida como la «Venezuela saudita». Si bien es cierto que también se puede extrapolar y ver como referente cualquier país occidental donde se observe esa fiebre por vender y comprar, donde el consumismo lleve hasta la enajenación, el autor ha manifestado que lo que pretendía con esta obra era hacer reflexionar al público sobre la realidad venezolana.

En las restantes obras con referentes reales es la propia acción la que lo solicita; con respecto a *Mónica y el florentino*, quizá el lugar más apropiado para enmarcar un amorío pasajero sea Florencia, por las peculiaridades de esta ciudad y por los tópicos existentes sobre el carácter de los italianos. Y, desde luego, en las dos obras históricas, *Simón* y *Solimán el Magnífico*, el tema aporta ya el referente aunque el autor no lo hubiese mencionado. La única que no tiene una explicación lógica es *El acompañante*, que puede obedecer a un mero capricho del autor o bien que haya querido intensificar la atmósfera asfixiante de la escena con la referencia a Maracaibo, que se caracteriza por su calor insoportable.

Aparte de éstas, el resto de las obras carecen de mención sobre lugares reales, claro está que toda situación nace de una acción puntual en un entorno determinado, pero ello no impide que desde puntos diferentes converjan en una realidad ontológica y universal, tienen la indeterminación propia de los acontecimientos humanos que se repiten y se repetirán en la sociedad.

Una nota que sí debe ser destacada es que Isaac Chocrón ha ido cerrando paulatinamente el espacio dramático hasta situar a los personajes fuera del mundo, en un espacio clausurado y acotado. Con una deliberada ausencia de recursos escenográficos, que se puede interpretar como una liberación; así, el espacio escénico queda libre para un suceso interpersonal, la sujeción a un espacio dramático y escenográfico concreto encorseta, mientras que un espacio libre universaliza aún más las situaciones que se escenifican. En consonancia, también, con el teatro contemporáneo que ha ido vaciando la escena, eliminando todo lo que conduce a la imitación de un lugar específico.

Por eso, en la mayoría de las piezas, Isaac Chocrón crea conscientemente un espacio indeterminado, la situación puede estar ocurriendo en cualquier lugar, pues lo que le interesa remarcar es la reiteración de ésta, que la vida es un devenir en el que se repiten situaciones, acciones y anhelos en cada persona.

## TEMPORALIDAD

El tiempo teatral entraña problemas similares a los citados con respecto al espacio, habida cuenta que son varias las temporalidades que encierra el hecho teatral, y que se pueden resumir en el tiempo de la historia representada o tiempo dramático, el tiempo del discurso, que se constituye como una sucesión de presentes, ya que el teatro se expresa en diálogo directo y, el tiempo de la representación, que difiere de una obra a otra y de las convenciones sociales de cada época[160]. La relación entre estas tres temporalidades conforman el tiempo teatral[161].

El teatro crea su propio mundo[162], que se fundamenta en un aquí-ahora, tanto en el texto como en su realización escénica. Es, pues, una sucesión de presentes, aunque inmediatamente formarán parte del pasado, incluso Anne Ubersfeld indica que todo tiempo ficcional es siempre pasado a pesar de que su enunciación sea presente (1981:242)[163].

[160] La nomenclatura y divisiones con respecto al tiempo en el teatro son bastante diversas, Ubersfeld distingue entre tiempo de la historia, tiempo del discurso y tiempo de la representación (1978:144-173) y (1981:239-280); Bobes Naves entre tiempo dramático, tiempo de la historia/tiempo del discurso y tiempo de la representación (1989:217-235); Kurt Spang habla de cuatro perspectivas temporales: tiempo histórico, tiempo autoral, tiempo del director de teatro y tiempo del espectador (1991:223-247); Gutiérrez Flores se deslinda de la terminología habitual, él distingue entre: «Tiempo textual diegético» –el que corresponde a la historia–, «Tiempo textual mimético» –es la adaptación del tiempo diegético a las necesidades del género dramático–; «tiempo espectacular del espectador» y «tiempo espectacular escénico» (1993:117.121); por último, hay que citar a García Barrientos, quien elabora un extenso y detallado estudio sobre el tiempo teatral, en el que hace tres distinciones: tiempo diegético –el de la fábula–, tiempo escénico y tiempo dramático (1991:127-156).

[161] A este respecto dice Anne Ubersfeld: «l'on pourrait définir le temps du théâtre comme le rapport entre le temps réel de la représentation, durée vécue par le spectateur et le temps fictionnel.» (1981:239), cfr. también Ubersfeld (1978:144).

[162] Que no tiene por qué poseer un referente real concreto, como muy bien afirma Anne Ubersfeld: «L'*effet de réel* dans la référentialisation théâtrale correspond toujours à un fonctionnement idéologique: la scène dit toujours non pas comment est le monde, mais comment est le monde qu'elle montre. Au spectateur de construire –et personne ne le fera pour lui- la relation avec le réel de son expérience à lui. Mais la représentation peut être construite pour lui éviter cette peine ou pour l'empêcher de faire cette relation au monde: tel est le théâtre de boulevard, de divertissement, ou, paradoxalement, telle forme restrictive de théâtre politique, où le rapport historique donné une fois pour toutes interdit toute référence du spectateur à son propre monde.» (1981:259)

[163] Cuestión que concluye en los siguientes términos: «Enfin, c'est le propre rapport du spectateur au temps qui se trouve ici impliqué: temps de la fête/temps de la vie courante/présent du théâtre/passé de la fiction. Le théâtre et la réflexion sur le monde où il vit s'imposent au spectateur comme liés dialectiquement. Avec tous les jeux possibles et dont le metteur en scène est le maître, entre un accent mis sur le présent de la fête, sur la théâtralité comme pratique vécue en commun entre le spectateur et le comédien et un accent mis sur la fable comme modèle de rapport temporel et politique au monde dans la mesure où la temporalité de la fable est celle de l'histoire. Dans tous les cas, une dialectique passé-présent s'instaure mais ce n'est pas la même» (Ubersfeld, 1981:243). Idea en la que también hace hincapié Peter Szondi: «Siendo todo drama primigenio en sí mismo, su tiempo será siempre el presente. Ello no supone en modo alguno estatismo; se trata más bien de la singularidad que presenta el transcurso del tiempo en el drama: el presente transcurre convirtiéndose en pasado y dejando de ser presente en la medida precisamente en que es pasado. El presente deviene pasado en la medida que genera una transformación, que la antítesis que encierra arroja otro presente. El transcurso del tiempo en el drama se constituye como una sucesión absoluta de presentes. De ello se ocupa el drama en tanto entidad absoluta, confiriéndose su propio tiempo. Cada momento debe contener en su seno el germen de futuro, ha de estar preñado de futuro. Ello será viable gracias a la estructura dialéctica, procurada a su vez por la relación interpersonal.» (1978:21)



Se atenderá sólo el tiempo del discurso y el tiempo dramático en su estructuración y relaciones[164]. Pues el tiempo en el teatro es, como ya se ha mencionado con anterioridad, un elemento estructurador del drama, o como menciona Bobes Naves: «elemento que es manipulado para conseguir una determinada distribución de la materia dramática en un orden de sucesividad o de simultaneidad en las acciones del texto y dentro de lo que permite el riguroso presente que exige la representación dramática.» (1987:168)

Sólo en algunas de las piezas se hallará una precisión temporal referida al momento de los acontecimientos. Es posible determinar el devenir de las estaciones o el tiempo de desarrollo de la acción, pero nunca, a excepción de *Simón* y *Solimán el Magnífico*, un tiempo cronológico que se encuadre en la diacronía de la historia. Por supuesto pertenecen a la época contemporánea, pero no son acontecimientos puntuales que se definan por un acontecimiento histórico concreto y que sirva de referente.

Dependiendo del modo en que las obras están estructuradas en relación con el tiempo se puede hablar de tres bloques. El primero, en el que se encuadran los textos que tienen una progresión lineal y sucesiva de los acontecimientos; un segundo bloque, en los que se producen saltos temporales y, un tercero, formado por las obras en las que el tiempo del discurso, el dramático y el de la representación son el mismo.

Su primer texto *Mónica y el florentino*, sigue los cánones tradicionales; la acción se desarrolla durante veinticuatro horas y en la época actual, tal y como propone el autor en los preliminares:

> La época es actual. Fin de la primavera y comienzo del verano, cuando la brisa es lenta, la temperatura templada, y la gente gusta de vivir al aire libre.
> La acción se desarrolla desde un mediodía, pasada la hora del almuerzo, hasta el día siguiente, aproximadamente a la misma hora. (M, 15)

Cada vez que comienza un nuevo acto y escena se menciona el cambio temporal, cuya única función es la de situar los acontecimientos.

[164] Insisto de nuevo en la idea de que se trabaja desde los textos dramáticos, por eso es imposible que se haga referencia al tiempo de la representación. Al tiempo del discurso sólo podemos referirnos a través de las indicaciones del autor, que los directores respetarán o no en sus montajes. Debemos reseñar aquí que Sito Alba cuando habla de tiempo dramático lo hace de lo que nosotros denominamos tiempo del discurso, es decir, el que viven los personajes en la obra. Cfr. Sito Alba (1987:157-174).

*Amoroso o una mínima incandescencia* carece de referencias temporales, tanto en relación con la época en la que se encuadra la fábula como en los momentos en que se sitúa la acción. Sólo puede delimitarse su temporalidad al final de la obra, que comienza la noche de bodas de Amoroso y Aurora; a la mañana siguiente Amoroso huye de su casa buscando a su amigo Simbad, ambos realizan un largo recorrido que se reconoce simbólico en las últimas escenas. Cuando Aurora llega a casa de Simbad preguntando por su marido, se comprende entonces que sólo ha transcurrido mediodía desde que éste huyera.

Por tanto, también *Amoroso o una mínima incandescencia* se adecua a la tradicional unidad de tiempo, a pesar de que, supuestamente, haya realizado un simbólico viaje por su futuro, pero éste no ha sido más que un sueño. Así que la duración de la acción es de apenas dieciocho horas.

*El quinto infierno*, aunque se estructura en linealidad cronológica no tiene unidad de tiempo. Cada uno de sus tres actos se corresponden con una porción de tiempo acotada por el autor, de todos ellos hay clara indicación en las didascalias. Así, el primer acto se desarrolla en una «Tarde de un día de otoño de un año reciente» (Q, 79); el segundo en una tarde de invierno «Las seis de la tarde de un día de enero» (Q, 99); y el tercero, «Una tarde soleada y fresca» (Q, 121) de primavera. Esta sucesión temporal comporta la existencia de un tiempo latente, pues en el diálogo se hace referencia a sucesos que han acontecido fuera de la escena; de hecho toda la obra no es más que la exposición de unos hechos que se desarrollan fuera de las parcelas acotadas en ella, y su resultado es el que se recibe desde el discurso.

Es una obra que, por su contenido y su desarrollo lineal, mira hacia el futuro. Su protagonista, Betsy, entra en la obra llena de proyectos, sólo habla del futuro, de lo que ha de suceder; incluso cuando todos se han venido abajo ella sigue mirando al futuro. Es, quizá, el más claro exponente del país que pretendía retratar en su libro, «El quinto infierno»; país que cataloga una revista americana de «país del mañana», por lo que Betsy sostiene:

> BETSY: Lo cual prueba que no tienen una idea de lo que es Venezuela. ¡El país del mañana! ¡Verdaderamente! Es el país de hoy, de ahora. Quizá aquí sepan que produce petróleo y mineral de hierro, que construye edificios modernos, autopistas colosales. Pero no lo conocen por dentro. No saben que es el país de hoy, de ahora (Q, 87-88)

Sin percatarse de que ella misma actúa como todos los habitantes del país que ha abandonado, hasta el final de la obra no se da cuenta de que tiene que resolver su vida presente, pues hasta el momento era tanta la obcecación



con el futuro que no obraba en consecuencia con los sucesos de su alrededor y que afectaban directamente al cumplimiento de sus aspiraciones.

*Okey*, por su parte, se organiza en dos momentos clave de la existencia de sus tres protagonistas. Se conocen los datos que han propiciado esta situación a través del discurso. Entre la primera y la segunda parte se produce un salto temporal, cuya única información se aporta en el diálogo: «FRANCO: Y ahora brindemos. ¿Recuerdas nuestro brindis de hace un año, Mina?» (OK, 64)

Aparte de esta mención, apenas hay más indicaciones, a no ser las que señalan pausas en el discurso. El autor ha seleccionado dos momentos tensos en la relación, primero de Mina y Franco, a la que puso fin la llegada de Ángela. Y en la segunda parte ha optado por dejar pasar un año de convivencia entre los tres protagonistas, en el transcurso del cual se han producido ya una serie de roces que culminan en la situación presentada. Tanto en esta obra como en *El quinto infierno*, resulta quizás más interesante el tiempo latente, el que tiene lugar fuera de escena, porque en él se han generado todas las acciones que confluyen en lo que se presencia. Esto presupone la existencia de un yo épico, ya sea tácito o expreso, que es quien decide qué contempla el espectador y qué no.

Del mismo modo, *Escrito y sellado* y *I reyes I* se organizan en una progresión, pero sin que las escenas sean sucesivas, sino que el autor selecciona porciones en el devenir de los acontecimientos, aquéllos que ha estimado sobresalientes para una mejor comprensión de la fábula.

En *Escrito y sellado*, la única indicación que realiza sobre el tiempo es la que incluye en los preliminares, en la que menciona el período del año durante el cual transcurre la acción: «Los cambios de vestuario de los personajes, exceptuando a Luis, van dando los cambios de estación, de invierno a primavera.» (ES, 11)

En el transcurso de la obra se intuye la hora del día gracias a las conversaciones de los personajes, ya que sólo en la tercera escena solicita «Luz clara de mañana» (ES, 33). En el resto de los casos se dilucida por las ocupaciones de los personajes y por sus diálogos. Así, la primera escena se desarrolla al mediodía, durante el almuerzo de Saúl con Miguel; la segunda, también corresponde al mediodía ya que Carmen le sirve el almuerzo a Miguel; en la cuarta, Carmen menciona que debe preparar la cena, así que tiene lugar durante la tarde; en la octava, es por la mañana temprano, pues todos acaban de levantarse para partir al aeropuerto. En el resto de las escenas, se supone que tienen lugar durante la tarde, pero es una mera suposición, ya que el autor no hace la más mínima precisión, ni tan siquiera en referencia a la luz, que podría proporcionar alguna pista.

Esta inconcreción es debida a que el dato temporal no aporta relevancia alguna a la evolución de la acción. Aunque, desde luego, por la atmósfera de sosiego que reina en todo momento en la obra, se colige que los hechos tienen lugar en momentos del día que permiten el esparcimiento y la conversación, es decir, durante un almuerzo o en la tarde. En esta obra el tiempo no cobra tanto interés como el *tempo,* marcado por el tono y ritmo de la conversación, al que contribuye la caracterización de Luis y todos los recursos escenográficos así como las alusiones al lugar geográfico en el que se hallan, que dotan a la escena de un clima de paz y quietud, al punto de aparentar que se hallan suspendidos en el vacío.

Además de esto, hay que señalar uno de los mayores logros estructurales de la obra, el modo en que Isaac Chocrón ha introducido el pasado como parte integrante del presente dramático. Cada vez que Saúl recuerda acontecimientos pretéritos, éstos se materializan en escena, como si de una escena refleja se tratara; Luis aparece en escena y se concretizan como los rememora Saúl. Este recurso provoca una asimilación del pasado al presente[165], dotando a las situaciones de una mayor cercanía hacia los espectadores, pues nadie relata sino que presencian desde su presente los acontecimientos pretéritos. Le suma interés el hecho de que Luis vaya integrándose poco a poco a las situaciones del presente del resto de los personajes, haciendo comentarios y apostillas, incorporándose, en definitiva, a los nuevos sucesos, hasta el punto de que en las últimas escenas habla con Saúl desde el presente de la obra:

> LUIS: Ahora que estamos solos dime, Saúl: ¿qué tal es Dios?
> SAUL: Bastante parecido a como nos lo imaginábamos. Habla menos que yo, lo cual me agrada. No te importuna, y no aparece a menos que lo llames. Le cuentas lo que te pasa y él escucha y escucha, y no dice nada. Milagrosamente –el adverbio es absolutamente preciso– a medida que hablas encuentras, si no una respuesta, un contento. Te sientes contento de haber hablado con él.
> LUIS: ¿Y le has hablado de mí?
> SAUL: Todo el tiempo, por supuesto. Has sido el tema principal de nuestra agenda. Has sido la razón por la cual él se me presentó.
> [...]
> LUIS: Déjame darte un abrazo antes de que se acerque. (ES, 68)

El presente que se observa muestra la evolución de Saúl y la nueva concepción del pasado, se transita desde el recuerdo a la vida, según se

[165] Como menciona Bobes Naves: «El texto dramático solamente puede incluirlo en la palabra presente del diálogo, porque si lo escenifica, lo hace presente. Si un personaje recuerda su pasado y la obra le da formas escénicas, el pasado de la historia se convierte en presente e impone un corte temporal regresivo.» (1987:220)



constata en el fragmento citado. Saúl había quedado congelado tras la muerte de Luis, instalado en el pasado, y en la medida en que ha vuelto a él de forma consciente para ayudar a Miguel lo ha ido admitiendo como realidad, y con esa aceptación Luis se ha incorporado a su lugar en el presente, que hasta el momento se le había negado, y que el personaje, al percatarse del hecho, agradece en uno de sus parlamentos: «Gracias por lo de presente. Eso de andar vagando por ahí no me llama la atención» (ES, 68). El mayor logro de Isaac Chocrón en esta pieza ha sido, en suma, articular la historia de Luis en el presente dramático, así como dotarla de un *tempo* acompasado, sosegado, que se adecua al tema tratado y al espacio dramático en el que se sitúan los hechos.

Una primera apreciación con respecto a *I reyes I* es la contundente referencia en los preliminares para dejar bien sentado que la época de los acontecimientos es la actual. Indicación significativa porque evita posibles equiparaciones con el tema bíblico en ella tratado. Isaac Chocrón se ha basado en un pasaje de la *Torah*, pero ha hecho una recreación del mismo desde una perspectiva contemporánea.

La acción se desarrolla en progresión, pero las escenas no son sucesivas, sino fragmentos seleccionados de los últimos días de vida de David, excepto la última escena que tiene lugar tras la muerte de éste. No existen indicaciones que precisen la hora en que se desarrollan las escenas, sino que se dilucida a través del discurso. Todas ellas se sitúan a primera hora de la mañana, excepto la escena quinta que tiene lugar durante la noche, tras una cena con David.

Por supuesto, también cobra importancia el tiempo latente en el que se han sucedido acontecimientos que los personajes traen a escena en sus diálogos. Y es interesante señalar la diferencia entre el *tempo* que reina en el espacio exterior a la habitación de David y el del interior. En el pasillo se produce un continuo ir y venir de todos los personajes, que están nerviosos por las decisiones de David en los momentos previos a su muerte, mientras que en el interior reina el sosiego, donde hace un balance de su vida desde la certitud de que la muerte está cerca, y eso queda reflejado en lo acompasado de sus diálogos con Abisag. Separa dos parcelas vitales: la social, inquieta por lo que suceda tras la muerte de David y la íntima, reflexiva y serena.

Las dos obras que tocan el tema histórico, *Simón* y *Solimán el Magnífico*, se insertan también en este apartado, en tanto que su desarrollo es progresivo, excepto una alteración al orden cronológico que se permite en *Solimán el Magnífico*. En primer lugar, hay que destacar que son los únicos textos en los que cita expresamente la fecha concreta de los acontecimientos

representados, hecho lógico por el tema tratado. El autor, de nuevo, ejerce de demiurgo que selecciona parcelas concretas del devenir existencial de los protagonistas. Desde luego, ninguna de estas dos obras puede considerarse como teatro histórico *stricto sensu*, sino como recreaciones del autor basadas en hechos reales, que parten de una concepción muy particular.

Los cuatro momentos destacados en *Simón* son hitos de la evolución personal de Simón Bolívar, inscritos entre una tarde de mediados de 1804 y la del 15 de agosto de 1805; un año esquematizado en cuatro situaciones que abarcan toda esa temporalidad, en un ejercicio de concisión loable. Cada una de las escenas está introducida por una acotación del momento preciso de su acontecer en la que destaca la hora del día, adecuada siempre para una conversación reposada, cuyo ritmo viene marcado por la *Eroica* de Beethoven.

A esto hay que sumarle un epílogo, fechado veinte años más tarde[166], en que Simón Rodríguez lee una carta que Bolívar le envía dándole la bienvenida al Nuevo Mundo. Aquí, Chocrón provoca una asimilación de tiempos y espacios, pues a la vez que Rodríguez comienza a leer la carta, Bolívar se corporiza en escena durante los momentos de redacción de la misma. Ya se he comentado la significación de este largo salto temporal aduciendo que quizá Chocrón no quiso dejar de mostrar, aunque sólo fuese durante unos instantes, al triunfador que, además, se hace más familiar tras haber observado su evolución en la pieza.

*Solimán el Magnífico* ofrece una temporalidad también fragmentada y en progresión, cuarenta y seis años esquematizados en diez escenas que han pretendido abarcar al sultán y al hombre. Desde 1520, cuando el sultán tenía veintiséis años, fecha de su coronación como sultán, hasta 1566, año de su muerte a los setenta y dos años. Cada una de las entradas en escena de Solimán va precedida de una acotación en la que se indica su edad, excepto la escena décima, que carece de tal indicación por desarrollarse unos días después de su muerte .

La primera parte sigue un orden cronológico, pero en la segunda hay un salto atrás con respecto a la anterior, ésta comienza hacia 1529, para continuar seguidamente con el *continuum* temporal. Ello es debido a que en esta segunda parte aglomera el autor las campañas conquistadoras del sultán, quizá por eso ha preferido comenzar desde la primera de éstas y así dotar a esta segunda parte de unidad. Es una obra que encierra dificultad para determinar su temporalidad, a pesar de las precisas indicaciones de las

[166] «17 de enero de 1824» (S, 65). Aunque ésta es la fecha de la carta de Bolívar, es de suponer que Simón Rodríguez la lee varios días después.



acotaciones; porque, si bien es cierto que para el lector queda muy clara la evolución marcada por el autor, resulta difícil comprenderlo desde la representación, que sólo podrá apreciarse a través del diálogo de los personajes.

Grupo aparte es el conformado por las obras en las que se produce simultaneidad de tiempos. Se trata de aquéllas que versan sobre el tema de la familia consanguínea: *Animales feroces* y *Clipper*. En ambas la superposición de tiempos es absoluta[167].

*Animales feroces* mira siempre al pasado, tiempo que es traído por los personajes no como una recreación sino como la posibilidad de solucionar un problema presente a través de él. Sara, Daniel y Sol viven presentes infelices como resultado de su pasado, sus vidas no tienen arreglo pues agotaron las posibilidades que el tiempo les concedió, el presente le corresponde a los nuevos miembros de la familia, en especial a Ismael, quien lo trunca al suicidarse.

Apenas hay indicaciones del tiempo concreto en que se desarrollan los acontecimientos. Las dieciocho escenas que la componen se suceden sin una ordenación cronológica, son, como el autor menciona, una sucesión de fotos desordenadas, donde cada una comporta su propio tiempo. La única división posible es situar las escenas tomando como referencia la muerte de Ismael. En la primera parte las escenas 1, 4, 6 y 8 tienen lugar después de la muerte de Ismael; las restantes 2, 3, 5, 7 y 9 se desarrollan antes de la muerte de éste. En la segunda parte las escenas 1, 3, 6 y 8 pertenecen al tiempo después de la muerte de Ismael, y las escenas 2, 4, 5 y 7 están encuadradas en un tiempo anterior; mientras que la escena novena recoge tres situaciones posteriores a su muerte, y una anterior en la que el propio Ismael es uno de sus protagonistas.

Chocrón ha ido jugando con una posibilidad de futuro representada por Ismael y Sol como los personajes que podían superar el estigma del pasado familiar al reconciliar pasado y presente, pero lo que se produce es una negación del mismo debido al suicidio. Sitúa escenas de ambas etapas con un gran equilibrio, a veces de forma casi alternativa, para mostrar dos pasados, el anterior a la muerte de Ismael y el posterior a ella; queda patente que es imposible retroceder en el tiempo para modificarlo.

[167] Szondi sostiene que es un recurso contrario a la construcción dramática: «La desconexión temporal entre una escena y la siguiente está reñida con el principio de sucesión absoluta de presentes, pues supone que cada escena haya de tener fuera de la función teatral su prehistoria y su sucesión, su pasado y su futuro, de forma que las diversas escenas quedarán relativizadas. Por otra parte, la sucesión en que cada escena genere a la siguiente (esto es, la reclamada por el drama) es la única que no implica la intervención de alguien que vaya disponiéndolas. El 'y ahora pasan tres años', tácito o expreso, supone un yo épico.» (Szondi, 1978: 21-22)

La simultaneidad no es sólo un elemento utilizado en la disposición de las escenas, sino que dentro de éstas también existe. Esto sucede en las dos partes: en la primera, en las escenas primera y sexta; en la segunda parte, en las escenas tercera, quinta y novena. Éstas muestran a la vez, bien las distintas opiniones que sobre un mismo hecho o persona tiene cada personaje, bien dos puntos de vista o, bien el estado de ánimo de éstos. Esta técnica junto a la disposición arbitraria de las escenas incide en la indeterminación del tiempo y la reiteración de los acontecimientos.

También es importante el tiempo latente y que ha contribuido a madurar en los personajes la toma de conciencia sobre el pasado como elemento que ayuda a explicar el presente. Por lo demás, son escasas las referencias al tiempo preciso de cada situación. Sí hay, en cambio, una serie de objetos como signos de él, tal es el caso de las mecedoras, símbolo de la pasada tiranía familiar, y que aún siguen conservando; o el álbum de fotos, signo de la inmutabilidad del tiempo y de la imposibilidad de alterar nada en él. El dramatismo de esta obra procede del pasado, que marca todas y cada una de las acciones de los personajes. Todas ellas parecen carecer de presente temporal, lo que genera la trama es la relación interpersonal de seres aislados y enajenados en un tiempo personal, ajeno a cualquier transformación exterior.

En *Clipper* la problemática no gira sólo en torno a un hecho pretérito, sino que es el propio pasado el que es representado, aunque desde el presente de un personaje. Por tanto, la solución es traerlo a escena en un presente escénico, aunque marcando firmemente su naturaleza pretérita. Al tratarse de un texto donde lo que prima es la subjetividad del personaje, el tiempo, así como el espacio, pierden su razón de ser, ya que la sucesión de escenas sólo tiene sentido en la interioridad de este personaje, y es él quien, a través de su propia evolución, trae a escena los sucesos que han marcado su desarrollo personal. Por tanto, ni el tiempo ni el espacio ni las acciones están regidos por una relación orgánica, pues representan fragmentos de una evolución ajena a la obra en sí, que señala la subjetividad del personaje. Lo subjetivo del personaje y lo objetivo de la representación mantienen una relación basada en el juego pasado/presente. La reflexión de un pasado recordado e interiorizado que se ofrece a los espectadores en forma de presente ajeno. Leonardo Azparren hace un lúcido estudio al respecto:

> La memoria es un escenario; ante él Jacobo es espectador de sí mismo, y por esta recreación imaginaria suya interpreta a sus familiares al actualizarlos. La fotografía los reactualiza en los espacios y tiempos familiares. La impersonalidad del espacio real del personaje se transforma gracias a la memoria de sus espacios imaginarios familiares. La ociosidad del tiempo real de la espera se cambia por una duración problemática vivida. La sucesión vivida de la historia se dará en una coincidencia de espacios y tiempos en el drama, y Jacobo entra en una situación en la que simultáneamente vive su presente (en el aeropuerto) y su pasado (en la memoria). Teatralmente, esa coincidencia será virtual en el tiempo de la representación. La duración y la traslación de estructura de la obra dependen, como formas artísticas, de la flexibilidad del acto memorizador y de 'viajar', que son también instrumentos técnicos de Chocrón para contar la historia. (1989[b]:69)



Un tercer grupo está formado por *Asia y el lejano Oriente*, *La revolución*, *Alfabeto para analfabetos*, *La máxima felicidad*, El *acompañante* y *Mesopotamia*, en las que el tiempo de la acción y el de la representación son el mismo, es decir, tienen una duración a tiempo real.

Tanto *Asia y el lejano Oriente* como *La revolución* y *Alfabeto para analfabetos* son obras en las que el autor, premeditadamente, rompe la convención de la ficción y por ende la de la doble temporalidad; también se producen pausas, cortes y descansos necesarios para que el espectador reflexione, como los actores recomiendan, especialmente cuando se realiza la pausa entre las dos partes que las integran:

> Todo
> queda
> paralizado
> momentáneamente.
> Amigos, complacientes amigos:
> párense a pavonearse,
> fumen, caminen, conversen
> y vuelvan pronto a sus puestos
> para terminar el cuento. (ALO, 64)

> GABRIEL: [...] ¡Y es verdad! A lo mejor en sus vidas habrán visto... En seguida regreso. Aquí los dejo con el grabador. (*Aprieta el botón y suena música vodevilesca*) ¡Ah, me olvidaba! Si ven entrar a alguien fabuloso, ¡sensacionalmente fabuloso!, ¡péguenme un grito!, ¡podría ser el chico del grabador! (*Sale y las luces se encienden*). (R, 147)

> PEPE: (*Pausa y muy apenado*) Intermedio.
> FIFA: Muy profundo.
> PEPE: Al contrario, corto.
> PACO: Espacio.
> PEPE: Diez minutos.
> FIFA: Intervalo.
> PEPE: De alfabeto...
> CORO: Para analfabetos.
> Ya llegamos a la mitad

aunque faltan varias letras
de importancia capital.
Nos vamos para volver
con el resto de las palabras
que deberíamos saber.
PACO: Mientras tanto ustedes jueguen...
TEO: A decirse cada quien...
PEPA: La sorpresa del secreto...
PACA: Inventando laberintos...
FIFA: como buenos alfabetos...
PEPE: Que están en el intermedio...
CORO: De no ser más analfabetos. (AA, 234)

Cuando una obra se organiza en cuadros que se suceden sin orden casual, el tiempo no tiene la menor relevancia, es el caso de *La revolución* y *Alfabeto para analfabetos*, pero no así en *Asia y el lejano Oriente*, en la que sí se percibe una cierta continuidad temporal, especialmente en la segunda parte. La primera es, reitero, sólo una sucesión de cuadros que muestran los diversos estratos de la sociedad, estos cuadros pueden ser o no simultáneos, de todas formas es un hecho que carece de importancia. En la segunda parte se ha producido una evolución con respecto a la primera, pues el acontecimiento del que todos hablaban –la venta– está a punto de producirse en las escenas 1, 2 y 3. En las escenas 4, 5, 6 y 7 hay un retroceso a la época de la lucha por la independencia del país; y en las escenas 8 y 9 la venta es un hecho. El paso del tiempo es utilizado para mostrar la indiferencia de las personas ante un acontecimiento tan importante; es éste también el motivo por el que introduce el pasado, para hacer más contundente la desidia de los habitantes actuales al confrontarlos con los luchadores de antaño.

En *La máxima felicidad*, *El acompañante* y *Mesopotamia*, se trata de mostrar una situación vital, para lo cual no es necesario distribuir la fábula en diversos momentos de estos personajes, pero el autor sí que ha querido dar a conocer los motivos por los que viven de la forma en que lo hacen o cómo han llegado a la situación que se presencia; para ello genera en los personajes situaciones de intimidad en las que hablan de su pasado y al hacerlo se transforma en presente escénico y de ámbito público. Tienen una gran carga de subjetividad, ya que son los personajes los que relatan esos acontecimientos, pero a la vez añaden cohesión a la acción. Si hubiese optado por estructurar el texto en diversas escenas con tiempos y espacios diversos hubiese producido cortes y pausas, en definitiva una fragmentación que en absoluto hubiese ayudado a crear la atmósfera de intimidad y simultaneidad que ha querido conferir a estas obras. En ellas se produce una negación absoluta del tiempo, hay equiparación entre el de la ficción y el del



espectador para provocar una relación de cercanía con lo que se está observando, pues no es necesario hacer un ejercicio para dar cohesión sino que se trata de un acontecimiento vivido en simultaneidad con los personajes. En la línea del *drame statique*, donde lo que interesa es la conversación, la palabra de los personajes analizándose, de tal forma que sea ella misma la que genere su propia temporalidad.

Aunque el pasado alcanza cierta notoriedad, habida cuenta que explica la situación presente, no se trata en esta ocasión de un pasado subjetivo ya que no hay confrontación, como sucede en otros textos, sino que surge de forma casi involuntaria, según el capricho de la *mémoire involontaire* de cada personaje. Son obras que carecen de progresión hacia el futuro, están ancladas en su presente absoluto que deviene en pasado en el mismo instante que acontece. Algunas de ellas pueden resultar regresivas cuando refieren el pasado, sobre todo *El acompañante* y *La máxima felicidad*; en *Mesopotamia*, en cambio no se le presta demasiada atención, más bien lo que desean los personajes es olvidarlo, como menciona Hugo en uno de sus parlamentos:

> HUGO: [...] Nos equivocamos si creemos que podemos volver atrás. ¿Recuerdas, Ismael, cuando tú y yo y los otros amigos queríamos cambiar el mundo? ¿Recuerdas cuando opinábamos sobre todo, cuando pasábamos horas hablando y caminando, bebiendo café y conversando, discutiendo, acalorándonos? ¿De qué sirvió? Fue el mundo que poco a poco nos fue cambiando. Nos achicó, nos desinfló, nos acostumbró, como me decías tú antes. Vine aquí harto de decepciones o cansado de competir. Aterricé no queriendo seguir más. Sólo quería serenidad, tranquilidad, comodidad, algo como esta tarde de domingo que presagió lluvia y ha terminado por traernos la misma oscuridad de cada domingo por la tarde. No prometí nada. Nada me exigieron. Se me asignaron responsabilidades. Las he cumplido. Estoy contento aquí, pero hubiera sido feliz de haber logrado olvidar todo ese pasado, de haber logrado conformarme con la desgracia de saber que el único futuro que tengo por delante es esperar la muerte. (MSP, 265)

Es la obra de Isaac Chocrón más encerrada en sí misma, no sucede nada ni los personajes lo desean, el tiempo sólo se limita a transcurrir, sin que eso les afecte demasiado, un día sucede al otro y eso les basta. Una concepción similar a la de los personajes de *Mesopotamia* es la que tiene Pablo de *La máxima felicidad*, que difiere notablemente de la de Perla y Leo, debido a que son más jóvenes que éste. De ellos se conocen datos de su pasado a través también del discurso dramático. Leo es el que tiene más ilusiones con respecto al futuro y no entiende la pasividad de Pablo y el conformismo de Perla, hecho que explica Pablo en uno de sus parlamentos argumentando que él, al ser mayor, ya sólo puede mirar hacia atrás, al

pasado; que Perla está justo a mitad de camino y por eso está instalada en el presente; y que Leo, al ser el más joven, aún mira hacia el futuro.

Y con respecto a *El acompañante*, hay apenas indicaciones temporales en las didascalias, los personajes hablan del pasado al hacer comentarios sobre sus vidas, aunque de una forma bastante somera. Tampoco ha sido muy interesante, más bien se han dejado llevar por las circunstancias. Al inicio hay cierta tendencia a mirar hacia el futuro, sobre todo cuando Estela habla de las posibles giras que podrían realizar, pero este discurso pronto desaparece y se quedan en el presente. Son conscientes de carecer de futuro, su subsistencia es un devenir monótono y angustioso por la certitud de que sus vidas están acabadas, lo único interesante que les ha deparado después de mucho es este encuentro absurdo y catastrófico. No existe evolución, su espacio y su tiempo están clausurados.

*Tric-Trac* ocupa lugar aparte. Es un texto que no se adecua a ninguna de las indicaciones anteriores, no se da ninguna relación posible con una supuesta cotidianeidad de los personajes, que está velada, y mucho menos con la del espectador que presencia desde su butaca o que lee un texto que crea una temporalidad surgida de él mismo. Posee un tiempo circular mítico que a la vez que transcurre se invierte sobre sí mismo[168]. Uno de los personajes dice: «Eso es todo lo que hacemos, aquí: pasar el tiempo haciendo confesiones, la mayor parte de las cuales son mentiras» (T, 147). Efectivamente, hay una sucesión inconexa de parlamentos y gestos que se generan unos a otros sin saber exactamente a qué obedecen. Son diez seres en mitad de un espacio vacío realizando una especie de ritual sobre la esencia humana. De hecho, el autor menciona en la última acotación:

> Un gran silencio. Se oyen los tambores de *La gazza ladra* y todos forman, comenzando de nuevo su marcha-danza del principio. Cae el telón casi enseguida y los saludos al público deben hacerse con la música y la marcha continuando, cual si nada hubiese terminado. (T, 189)

Es decir, la obra es sólo un fragmento acotado del devenir existencial de esos diez personajes, prototipo del hombre en nuestro tiempo mítico y, por ende, reiterativo e inabarcable.

Tiempo progresivo, regresivo, continuado, segmentado y mítico el que se halla en las obras de Chocrón, con personajes anclados en el pasado o insertos en un presente buscado y deseado que apenas si tiene esperanzas

[168] En el mismo sentido en que lo explica Anne Ubersfeld: «Le temps du mythe est un temps circulaire, à la limite un non-temps. Dans la mesure où les choses changent, mais toujours dans le même sens, et où il est nécesaire de temps en temps de renouveler la transformation, de 'rajeunir' les choses, le temps de mythe est mouvement renouvelable, circulaire.» (1981:250)



en otro futuro que no sea la muerte como única certitud. Siempre el hombre contemporáneo en su devenir existencial, con un matiz mítico en el que están presentes todos los motivos y temas que lo han asolado a lo largo de la historia, y que se han intensificado con la alienación de la época contemporánea, donde la soledad hace estragos en un mundo que paradójicamente está domeñado por el imperio de las comunicaciones. En el devenir de su creación, Isaac Chocrón ha ido creando un espacio y un tiempo en el que sus personajes sean los que decidan cómo ha de transcurrir el tiempo, y, por tanto, no es éste tan interesante como el *tempo*, siempre pausado donde la conversación marca el ritmo de la existencia. Sitúa entonces la acción durante la tarde o la noche, momentos apropiados para una extensa charla sin que las ocupaciones puedan interrumpirla, de modo que cada obra genera su propia temporalidad.

# La obra ante el público y la crítica

La relación que se genera entre una obra de arte y el espectador es cuestión ampliamente tratada a lo largo de la historia. Con respecto al teatro baste recordar a Aristóteles, quien considera que uno de los requisitos de la tragedia es que debe inspirar temor y compasión en el receptor[1], o la importancia del público en las representaciones del Siglo de Oro[2]. A pesar de ello, es muy reciente el interés tan desmesurado sobre dicha cuestión hasta el punto de desencadenar todo el engranaje teórico que ha dado lugar a la denominada «estética de la recepción»[3].

Sería necesario trasladarse a finales del siglo XIX para comprender el progresivo interés en la relación obra/público, habida cuenta de que es a partir de ese momento cuando comienza a percibirse el abismo entre ambos, pues hasta entonces el público se concebía de forma global, como un ente cohesionado. Cada nueva corriente contaba con la aceptación del público, con la salvedad de los deslindes generacionales, pero la juventud se adhería a las nuevas tendencias estéticas de forma más o menos generalizada; en

---

1 Aristóteles, *Poética* (ed. José Alsina Clota), Barcelona, Icaria Literaria, 1987, pp. 40-45. Luzán, siguiendo los postulados de Aristóteles, hace referencia a esta misma idea en *La poética*, ampliando la función de la tragedia a «purgar» todas las pasiones.

2 En este sentido cfr. Díez Borque (1978), principalmente las páginas 118-230, así como el artículo del mismo autor (1987) «Poética de la recepción: nueva teoría para un nuevo espectáculo (el primer teatro popular)».

3 Se viene sosteniendo que el inicio de la estética de la recepción como teoría puede fecharse en 1967, año en el que H. R. Jauss hizo la apertura del curso de la Universidad de Constanza con la conferencia «La historia de la literatura como desafío a la ciencia de la literatura», y la posterior lección inaugural de W. Iser en 1968: «La estructura apelativa de los textos», que son considerados los manifiestos de esta nueva disciplina. Aunque el texto que se considera por muchos el verdadero manifiesto es *La literatura como provocación*, de Hans Robert Jauss, publicado en 1970 (la edición española: Barcelona, Península, 1976), si bien es cierto que son varios los precedentes, entre los que cabría destacar los trabajos de Ingarden, Vodicka y Gadamer, principalmente. En este sentido cfr. Warning (1979) y Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, «La recepción de la obra de arte», en Bozal, V. (ed.) (1996:170-185).

cambio, ya a finales del XIX no conecta con el arte nuevo, no lo entiende ni lo considera producto del tiempo en que vive, produciéndose el abismo antes mencionado entre arte y público, el cual se agudiza aun más con las vanguardias. Así pues, uno de los cambios producidos en el público del presente siglo es su fragmentación.

En cualquier caso, apenas si se ha prestado una atención sistematizada a esta importante cuestión hasta finales de la década del sesenta[4], y se ha desarrollado plenamente a partir de los ochenta, con numerosos estudios dirigidos a considerar la vida de la obra y, por ende, su relación con el público.

En el teatro es imprescindible esta relación debido a su propia naturaleza de ser encuentro vivo con el espectador, aunque siempre ha sido tratada partiendo del número de espectadores que asisten a una determinada puesta en escena, no ocupándose de otras parcelas. Un factor interesante con respecto a esta cuestión es que en el teatro cabe hablar de una doble recepción, la primera corresponde al lector del texto, que lo recibe directamente del autor, y es sesgada debido a que está concebido para su realización escénica. Y la segunda pertenece a la representación, que en este caso viene tamizada por la recepción previa de un director, actores, escenógrafo, etc, que realizan el montaje partiendo de su propia experiencia estética, es decir, el espectador recibe la obra en la que han intervenido varios emisores[5].

Unida a la peculiaridad anterior, hay que destacar que la recepción debe ser estudiada desde dos perspectivas; por una parte hay una serie de teóricos que sostienen que toda obra encierra una serie de indeterminaciones o «espacios vacíos»[6] que el lector debe completar en su proceso de lectura; es decir, todo texto entraña una lectura determinada a la que Iser asocia con un lector implícito[7].

Los espacios vacíos que pueden mencionarse en las obras de Isaac Chocrón son numerosos, sobre todo en aquéllas que están estructuradas sin una ordenación causal de la trama y, desde luego, en las que se producen saltos temporales, pues esas elipsis deben ser solventadas por el receptor. Son varias las obras estructuradas sin que entre una escena y la siguiente exista un orden lógico o causal, tal es el caso de *Animales feroces* o *Clipper*, en las que el receptor se ve obligado a realizar las correlaciones entre unas y otras para dotarlas de cohesión. Y, por supuesto, aquéllas en las que acota fragmentos en el devenir existencial de un personaje, como sucede en *Simón* y *Solimán el Magnífico*, y el resto debe ser suplido por el imaginario del público. O bien *Okey* y *Escrito y sellado*, en las que la trama se ordena en una sucesión cronológica, pero que deja espacios temporales vacíos en los que se han producido una serie de acontecimientos que posibilitan la siguiente situación representada y también corresponde al receptor completarlos.

Hay que tener en cuenta, además, que los temas evolucionan en el devenir creativo del autor, y los que se han tratado en algunas obras se dan por supuesto en otras posteriores, tal es el caso de la dicotomía familia heredada/familia elegida, que en *La máxima felicidad* es explicada sobradamente, pero cuando vuelve a tocarse el tema en *Mesopotamia*, *Escrito y sellado* o *I reyes I* no se insiste en ello, ya que el autor lo expuso con anterioridad. Desde luego, la experiencia estética variará entre los receptores que conozcan la obra anterior y los que sólo se hayan acercado a alguno de estos textos.

---

4 Ha de tenerse en cuenta que hasta ese momento priman el formalismo y el estructuralismo, tendencias que proponen un estudio de la obra cuasi–inmanentista. Y la semiótica tampoco ha dedicado demasiado espacio al receptor, ni tan siquiera desde la pragmática, ocupándose principalmente de las relaciones entre los diversos componentes de la obra. Para mayor profundización cfr. Iser, W. (1976) y (1979); Jauss, H. R. (1977), (1977') y (1989); Jost, F. (1977); Charles, M. (1978); Dällenbach, L. (1979), (1979') y (1980); Eco (1979) y (1979'); Martínez-Bonati, F. (1979); Stempel, W. (1979); Stierle, K. (1979); Warning, R. (1979); Coste, D. (1980); Kaufmann, V. (1981); Mayoral, J. A. (1983); Asensi, M. (1987); Acosta Gómez, L. A. (1989); Gnutzmann, R. (1991); etcétera. Y referidos al teatro cfr. Ubersfeld, A. (1981); Lasagabaster, J. M. (1983) y (1991); Pavis, P. (1985), (1987) y (1994); Marinis, M. (1989); etc.

5 Lasagabaster hace hincapié en esta cuestión: «En el caso del teatro, hay una recepción primaria del texto dramático, que no es hecha por el espectador real, sino por los responsables de la teatralización, director, actores, escenógrafos..., los cuales funcionan como receptores del texto dramático y productores y emisores del texto teatral [...]. Por eso, espectador implícito del texto dramático y espectador modelo del texto espectacular no son simplemente dos fases que se yuxtaponen de un proceso de recepción complejo pero único, sino dos modelos respectivos de dos textos que no se identifican semánticamente, aunque el segundo –el texto espectacular– se genere a partir del primero –el texto dramático» (1991:24).

6 Se emplea la lexía propuesta por Wolfgang Iser por ser la más utilizada, es una evolución de «los lugares de indeterminación» señalados por Ingarden, quien los explica en los siguientes términos: «Llamaré al aspecto o parte del objeto representado, que no está específicamente determinado por el texto 'lugar de indeterminación'. Todo objeto, persona, suceso, etc. representado en la obra literaria de arte, contiene gran número de lugares de indeterminación, espacialmente en las descripciones de lo que ocurre a la gente o a las cosas» [(1968) «Concreción y reconstrucción», en Warning (1979:37)]. Definición muy similar a la propuesta por Iser: «el espacio vacío posibilita la participación del lector en la realización del acontecimiento del texto. En relación a esta estructura, la participación significa que el lector tiene que partir menos de las posiciones manifiestas del texto que de las acciones que se pueden ejercer sobre aquéllas. Estas operaciones discurren controladas en cuanto que en la actividad del lector se ciñe a la coordinación, cambio de perspectiva y recíproca autointerpretación de los puntos de visión relacionados [...]. El espacio vacío hace dinámica la estructura porque marca determinadas aberturas que sólo pueden cerrarse mediante la estructuración que tiene que efectuar el lector» (1976:309).

7 «El concepto de lector implícito es un modelo trascendental, mediante el que se puede describir la estructura general del efecto del texto de ficción. Se refiere al rol del lector factible del texto, que consta de una estructura del texto y de una estructura del acto. Si la estructura del texto establece el punto de visión para el lector, esto quiere decir que secunda un hecho fundamental de nuestra percepción, en cuanto que nuestros accesos al mundo sólo y siempre poseen una naturaleza significada por un carácter perspectivista» (Iser, 1976:69). De similar sentido son el «narratario» de Prince, «lector virtual» y «lector ideal» de Coste, «lector inscrito» de Kamenbeek, etcétera. En el teatro se altera por «espectador implícito», Marco de Marinis prefiere denominarlo «espectador modelo» (1989). Anne Ubersfeld no pertenece a esta corriente teórica, pero también incide en la idea de que el espectador recompone y crea su propio espectáculo partiendo de lo que ve en escena y se su propio acervo, cfr. (1981:303-343).

Y por último, una referencia a los finales que el autor deja abiertos para que el receptor extraiga sus propias conclusiones. Son varias las obras que quedan abiertas, comenzando por su *opera prima*, *Mónica y el florentino*, en la que si bien es cierto que deja entrever que Mónica no defenderá su amor por el florentino, sin embargo, queda en suspenso porque los hechos no se cierran del todo. *El quinto infierno* también queda abierta para que el lector–espectador decida qué nuevo rumbo tomará la vida de Betsy. El ejemplo más claro se halla en *Okey*, en la que Mina queda en suspenso sin saber si decidirse por marcharse con el cheque que acaba de entregarle Ángela o quedarse con ella y Franco.

Quizá el hecho más interesante con respecto a la recepción implícita es que la mayoría de las obras de Isaac Chocrón les imponen al receptor una exigencia para que se defina ante ellas, pues el autor no trata de adoctrinar ni mostrar que la situación representada sea paradigma de la mejor posición ante ella, sino que hace propuestas de situaciones vitales a las que enfrenta siempre posturas contrarias, sin que ninguna prevalezca sobre la otra[8].

Por otra parte, tampoco debe olvidarse que Chocrón hace, a través de los personajes, referencias al público, dirigiendo su atención o con simples apelaciones; entre ellas, están las estructuradas según la técnica brechtiana, *Asia y el lejano Oriente* y *Alfabeto para analfabetos*, en las que, como preconiza esta tendencia dramática, los actores o el coro van glosando la obra, hacen hincapié en las cuestiones sobre lo que les interesa que el público reflexione, o bien simples llamadas de atención, mención de la evolución de la fábula, indicaciones del descanso, etc. Aunque no es sólo en estos textos en los que utiliza la interpelación al público, sino también en *Amoroso o una mínima incandescencia*, en la que los personajes se interesan por saber si aún sigue el público en sus butacas o dudan si el espectáculo que les proporcionan es o no de su agrado, etc. Esta relación espectáculo/público es especialmente notable en *La revolución*, por el tono vodevilesco de la misma, donde Gabriel incluso se permite afirmar cuáles son las razones por las que el público está en el teatro, y busca su complicidad en todo momento[9]. Referencias éstas que pueden considerarse también como elementos de la recepción implícita de la obra.

[8] Idea que el autor menciona comentando el final de *Okey*: «si yo determinara en *Okey* quien se queda, quien se marcha, eso sería como un sermón. Y a mí no me interesan los sermones. Tanto en mi teatro, como en mis novelas, lo importante no es dar respuestas, sino hacer preguntas. Y formularlas de tal manera, que el espectador se sienta acorralado y deba responder.» (Vestrini, 1980:56)

[9] En esta obra es bastante más interesante esta relación en la puesta en escena, pues supone la relación directa por el público que en la lectura se quiebra.



En cambio, una fracción importante dentro de la estética de la recepción menciona que lo realmente importante no es estudiar la recepción a nivel intratextual sino determinar las relaciones entre los textos o espectáculos con los lectores o espectadores[10].

Para el análisis empírico he utilizado la ficha de las obras que se incluyen, donde se recoge la vida de todas ellas, en cuanto texto literario, a través de sus diversas ediciones; y en cuanto espectáculo teatral, detallando los estrenos[11] y las posteriores reposiciones de las mismas. He tratado también de hacer un seguimiento de los diversos montajes realizados fuera de Venezuela. Hago referencia a los premios y menciones que les han correspondido a los textos y, finalmente, he reunido, en la medida de lo posible, las diversas críticas y reseñas publicadas en prensa[12]. Este cúmulo de datos permite discernir la variable vida de cada uno de los textos dramáticos de Isaac Chocrón.

La vida de las obras difiere a veces en su doble naturaleza; es decir, la del texto literario no es paralela a la del espectáculo, habida cuenta que hay obras que han tenido un gran éxito editorial mientras que apenas han sido realizados montajes, tal es el caso de *El quinto infierno*, *Amoroso o una mínima incandescencia*, *Animales feroces*, *Tric-Trac* o *Clipper*. También se da el caso inverso, obras que tienen una fructífera vida con bastantes montajes pero que no han sido muy editadas; quizá los casos más llamativos sean *Asia y el lejano Oriente*, *Okey*, *La revolución* y *La máxima felicidad*, se trata de las obras más representadas de Isaac Chocrón, tanto dentro como fuera de Venezuela.

Con respecto al éxito de público, es difícil discernirlo porque no todos los teatros permiten acceder a los datos de porcentajes de asistencia y otros ni siquiera los tienen en cuenta. Dispongo de datos sobre algunos montajes, pero dado que su mera enumeración no significa aporte alguno los he

[10] De esta opinión es Jauss y sus seguidores, y es esta la postura de la mayoría de los estudiosos del teatro inscritos en la semiología teatral. Marco de Marinis es el que más claramente ha expresado la necesidad de dar el salto desde el espectador modelo al espectador real, cfr. (1992), «En torno a algunos tabúes de la semiótica teatral», en Roster, P. y M. Rojas (1992:329-333); así como: Pavis, P. (1985), (1986), (1987) y (1994); Helbo, A. (1986); Marinis, M. (1986), (1989) y (1990), «La semiótica y las posibilidades de la nueva teatralogía», en Toro, F. de (1990:43-49); Toro, F. de ($1987^a$), ($1987^b$), (1989), ($1989^a$) y (1991); Fischer-Lichte, E. (1990), «El descubrimiento del espectador: cambio de paradigma en la comunicación teatral», en Toro, F. de (1990:101-111); Cruciani, F. (1993); etcétera.

[11] He incluido el número de espectadores que han asistido en todos los casos en que me ha sido posible acceder a estos datos, lo que sólo ha sido posible con los estrenos realizados en Caracas.

[12] Este dato es significativo ya que muestra el interés despertado por las obras en la crítica especializada. Debe hacerse constar la gran dificultad que el acopio del material ha supuesto, a pesar del esfuerzo realizado no se puede afirmar que la relación sea completa.

contrastado con otros espectáculos representados en esa fecha en la misma sala, para poder determinar si los asistentes se adecuan al porcentaje medio.

En 1968 se estrenó *Asia y el lejano Oriente*, que tuvo una media de veintinueve espectadores por función, porcentaje bastante reducido, sobre todo si se coteja con la media de asistencia al resto de los espectáculos venezolanos que fue de treinta y ocho espectadores por función[13]. Curiosamente un índice mayor de aceptación que el de las obras de autores extranjeros, que tuvieron una media de treinta espectadores por función[14]. Con esta obra se ha producido el hecho curioso de que durante su estreno despertó escaso interés en el público, pero progresivamente se ha convertido en una de las más populares del autor y es montada continuamente por grupos de estudiantes, incluso en el año 1985 se realizó una versión para televisión, y desde luego es uno de sus textos más internacionales que, además, obtuvo el Premio de la Crítica en Uruguay.

Otro dato contradictorio es el gran interés que despertó en la crítica. Desde semanas antes a su estreno se empezaron a escribir reseñas en las que se destacaba el éxito que había conseguido previamente en provincias[15]. Esto pudo estar determinado por el hecho de que en esas fechas se estrenaban por primera vez en Venezuela obras de autores nacionales que buscaban consolidar el teatro en el país, lo que desencadenó una cierta euforia y se ganó el apoyo de todos los medios de comunicación.

*Tric-Trac* fue estrenada en 1967 por El Nuevo Grupo con una media de treinta espectadores por función, diez puntos por debajo de la media de asistencia a espectáculos de autores venezolanos en esa misma sala, porcentaje este similar al de los espectáculos de autores extranjeros. Sin embargo, en su reposición en la siguiente temporada superó con creces la media del resto de los montajes, fue sin duda alguna el de mayor éxito de ese año para El Nuevo Grupo[16]. Llama la atención por tratarse de la obra más experimental de Isaac Chocrón y, por ende, una de las que comporta mayor dificultad para su comprensión, sin embargo no es uno de los textos más representados del autor y tampoco despertó demasiado interés en la crítica.

Por su parte, *Okey* significó uno de los grandes éxitos tanto del autor como de todo el teatro venezolano en cuanto a asistencia y al enorme interés despertado en los medios de comunicación. La media fue de ciento cincuenta y un espectadores[17] durante sus setenta y nueve representaciones, dato insólito para el teatro venezolano del momento, donde era raro que un espectáculo tuviese más de treinta funciones[18]. *Okey* significó un gran éxito, además por los numerosos artículos y reseñas que sobre ella se escribieron, por el tipo de comentarios[19] y por el interés que también suscitaron los diversos montajes que se realizaron fuera de Venezuela[20].

Al éxito de *Okey* le siguió otro aun más rotundo con *La revolución*, que si bien no estuvo durante tanto tiempo en cartel como la obra anterior, sí igualó el éxito de público con una media de ciento cincuenta espectadores por función[21]; se hicieron varias reposiciones[22] y se ha convertido en uno de los textos más representado del autor, tanto en Venezuela como en el extranjero. Y con referencia a su seguimiento en prensa se puede afirmar que es la obra que ha generado un mayor número de artículos de opinión de la crítica especializada[23], que la considera una de las obras más destacadas del *corpus* teatral venezolano[24].

---

13 Se alcanza esta media debido al éxito de dos espectáculos, *El pez que fuma* de Román Chalbaud con una media de cuarenta y nueve espectadores por función, y la reposición de *Tric-Trac* de Chocrón, con una media de sesenta espectadores.

14 También en este caso aumenta la media debido al éxito de dos espectáculos: *Sabor a miel* de Hellagh Delaney, con una media de cuarenta y cinco espectadores y *El regreso al hogar* de Harold Pinter, con la media de treinta y seis.

15 Por ejemplo en *La República* se podía leer: «Por primera vez, una obra teatral de esta magnitud fue estrenada en provincia. Cada representación constituyó un éxito absoluto: el público no solamente llenó las salas donde fue presentada, sino que aplaudió con un entusiasmo sin reservas.» (02-04-1966, p. 9). En este mismo sentido cfr. «Chocrón, Cabrujas y yo somos los mejores autores venezolanos. Dice Román Chalbaud, director de la obra 'Asia y el lejano Oriente', que se estrenará el día 14 en El Nacional», *El Nacional*, 10-04-1966, p. C-8; «'Asia y el lejano Oriente'. Tres jóvenes actores en busca del éxito», *El Nacional*, 13-04-1966, p. C-12.

16 La media de espectadores de esta obra fue de sesenta por función, mientras que el promedio general durante toda la temporada fue de treinta y dos espectadores.

17 La media de esa temporada en el Teatro de Alberto de Paz y Mateos fue de noventa y tres espectadores.

18 Sólo fue superada en éxito de público por *La fiaca* de Ricardo Telesnik, de la que se realizaron cincuenta y cinco funciones con una media de asistencia de ciento sesenta y un espectadores. Hay que destacar que hasta la creación de El Nuevo Grupo en 1967 no existía una temporada estable en Caracas, por tanto el público no estaba habituado a ir al teatro con regularidad y como se puede observar las estadísticas indican que éste se fue consolidando poco a poco.

19 «El público siguió con extraordinario interés el desarrollo amplio de la obra y premió con ovaciones parejas en duración la labor de dirección e interpretación obligando a saludar a los participantes junto con el autor», Juan M. Vidal, *La República*, 06-05-1969, p. 11; «Okey, efectivamente, vino a mover el desesperadamente quieto ambiente teatral local.», Rubén Monasterios, *El Nacional*, 09-05-1969, p. A-4; en este mismo sentido cfr. *La República*, 10-06-1969, p.11; *El Nacional*, 14-06-1969, p. C-12; etcétera.

20 «'Okey' será presentada en España. Obra teatral de Isaac Chocrón», *La República*, 10-06-1969, p. 11; «Estrenado 'Okey' en Buenos Aires», *El Nacional*, 25-03-1970, p. C-10; «Para la obra de Chocrón Madrid ha dicho 'Okey'», *El Nacional*, 05-08-1970, p. C-12; «Una grieta en la muralla. Chocrón en Madrid», *El Universal*, 19-08-1970, p. 2-12.

21 Y superó bastante la media del resto de los espectáculos que se sitúa en torno a setenta y cinco espectadores.

22 Las reposiciones no alcanzaron esta media, pero sí estuvieron muy cerca de ella pues rondaron el centenar de espectadores por función.

23 Obsérvese en la ficha de esta obra cómo todos los artículos están firmados, es decir que no se trata de simples reseñas sino de artículos de análisis y opinión sobre la misma.

24 «Estrenada en agosto de 1971, representada en múltiples ocasiones y ambientes, puede considerarse la fascinante pieza de Isaac Chocrón como una obra de repertorio en nuestro medio teatral»,

Por el contrario, su siguiente pieza, *Alfabeto para analfabetos*, no vio satisfechas las expectativas generadas tras los éxitos anteriores, a pesar de que tuvo un cierto éxito de público, ya que se realizaron cuarenta y nueve funciones con una media de setenta y dos espectadores. Es éste uno de los pocos textos que no se han vuelto a montar, hecho que Isaac Chocrón atribuye a que no fue debidamente realizado en el estreno:

> El problema de *Alfabeto* fui yo en el estreno de Caracas, porque nunca había dirigido. Yo quería que Cabrujas la dirigiese, pero él insistía en que quería actuarla [...]. Aunque yo firmé la dirección, en realidad fue como un híbrido en el que todo el que decía algo, 'Pues sí, está bien, hazlo así' [...]. Nosotros la montamos así como muy austera, como si fuera en Noruega, con unos trajes muy sobrios y con una música extrañísima [...]. Pero yo lo que quería era que fuese un *tablao* flamenco y si alguna vez alguien la montara así, a lo mejor funciona. Pero yo no me meto, ésa es su vida; si alguna de mis obras se quedaron en un convento de clausura, pues ¡allá ellas! También sucede que cuando una obra tiene éxito en algún lugar es como una piedra que tiran al agua, porque entonces empieza todo el mundo a querer montar esa obra (Entrevista, 247-48).

*La máxima felicidad* tampoco obtuvo éxito en su estreno, ni por parte del público ni de la crítica; ni siquiera se acercó al porcentaje medio de los espectáculos de esa temporada, que era de sesenta y cinco espectadores por función, quedándose en una media de treinta y cinco, y sólo se realizaron dieciséis funciones. En cambio, en la siguiente temporada se realizó un nuevo montaje hecho por el mismo director pero con otros actores, y en esta ocasión sí que obtuvo mejor acogida, se mantuvo durante cuarenta y nueve funciones y superó la media de espectadores. En general solía ser de cincuenta y seis, y a *La máxima felicidad* asistieron alrededor de sesenta y dos por función. A pesar de los malos inicios, esta obra ha sido montada en varias ocasiones fuera de Venezuela e incluso se hizo una adaptación para cine. Es una de las más representadas del autor.

Con *El acompañante* sucedió a la inversa, pues en el estreno obtuvo éxito de público y de crítica para desaparecer del panorama con posterioridad. Si el porcentaje medio de asistencia en la sala era de cincuenta y siete espectadores, esta obra llegó a cien. La crítica fue bastante positiva, incluso la obra obtuvo tres premios[25], pero su vida posterior ha sido bastante

Juan M. Vidal Rodas, «La revolución (Ontológica)», *El Nacional*, 04-10-1975, p. A-4; en este mismo sentido: Yayett Peralta, «Una 'Revolución' vigente», *El Nacional*, 06-11-1990, p. C-14; Florángel Gómez, «'La revolución' será el clásico de Isaac Chocrón», El Universal, 06-11-1990, p. 4-2; etc.

[25] Premio Conac, Premio Consejo Municipal y Premio Juana Sujo.



anodina, sólo ha sido montada en Buenos Aires, Río y Sao Paulo, y jamás se volvió a reponer o realizar un nuevo montaje en Venezuela.

*Mesopotamia* tuvo una recepción bastante buena por parte del público, aunque el verdadero éxito estuvo reservado en esa temporada para la reposición de *Acto cultural* de José Ignacio Cabrujas. La media de asistencia fue de cien espectadores por función frente a noventa y uno en la media de temporada, estadística incrementada por los ciento setenta y un espectadores que asistían a la obra de Cabrujas. Fue acogida también de forma positiva por la crítica e incluso recibió el Premio Conac. A pesar de ello, no ha vuelto a ser montada, sólo se hizo una reposición en esa misma temporada que obtuvo una acogida bastante más fría por parte del público, pues la asistencia bajó a la mitad[26].

*Simón* acaparó en su estreno la mayoría de los premios que se entregan en el país[27], mereció una excelente opinión entre los críticos, pero no tuvo demasiado éxito de público, cuya media fue de cuarenta y seis espectadores durante las setenta y cinco funciones que se realizaron. Tampoco ha vuelto a ser montada en Venezuela, aunque sí en el extranjero. Y César Bolívar realizó una adaptación para la televisión el mismo año de su estreno.

Del resto de las obras no ha sido posible conseguir los datos de la asistencia de público, por ello las únicas referencias proceden de la prensa. Con respecto a *Clipper*, se ha de suponer que no debió alcanzar un gran éxito de público ya que no se realizó ninguna reposición, ni ha vuelto a ser montada. Los comentarios críticos positivos no fueron tan numerosos como con otras obras del autor; no obstante recibió dos premios y ha despertado bastante interés en la crítica especializada, además de ser la obra de Chocrón seleccionada para formar parte de la antología de teatro venezolano publicada por el Ministerio de Cultura de España[28].

Su siguiente pieza, *Solimán el Magnífico*, no obtuvo demasiado éxito ni de público ni de crítica, tampoco ha vuelto a realizarse ni reposición ni montaje alguno. Tal vez se deba a que se trata de una obra muy complicada para su realización escénica por el elevado número de actores que exige, y es poco factible realizar una producción, a no ser que lo afronte un ente público. El montaje resultó espectacular, sobre todo por el vestuario, que le deparó a su diseñadora, Eva Ivanyi, la mayoría de los premios que en esta parcela se imparten en Venezuela[29].

[26] Sólo se realizaron veintiuna funciones ya que la media de público apenas superaba los cincuenta.

[27] Concejo Municipal, Critven y Conac.

[28] Teatro venezolano contemporáneo, edición de Orlando Rodríguez B., FCE-Quinto Centenario-Ministerio de Cultura, Madrid, 1991.

[29] Cfr. Amelia Hernández, «Una obra que evoca la corte turca del siglo XV. El poder entre sedas y brocados», *El Diario de Caracas*, 10-10-1991, p. 41.

La obra que sí ha conocido bastante éxito en su corta vida es *Escrito y sellado*. Tuvo dos reposiciones después de su estreno, ha sido montada ya en Nueva York, Jerusalén y Puerto Rico, y existe el proyecto de realizar un nuevo montaje en Jerusalén con traducción al hebreo. Recibió el Premio Consejo Municipal y obtuvo una excelente crítica en la prensa, con un elevado número de artículos de opinión.

En relación con su última obra, *I reyes I*, apenas dispongo de datos. Se realizó una reposición la misma temporada de su estreno pero aún es pronto para hacer una apreciación sobre su futuro.

Con respecto a las cuatro primeras obras del autor, sólo se puede decir que, con excepción de *Animales feroces* que ha tenido bastante éxito, no han sido recuperadas para montajes posteriores a su estreno.

Así pues, las obras que han obtenido mejor aceptación del público son *Asia y el lejano Oriente*, *Okey*, *La revolución*, *La máxima felicidad* y *Escrito y sellado*; otras, a pesar del menor éxito de público, han sido muy bien acogidas por la crítica, como *El acompañante*, *Mesopotamia* o *Clipper*. En general, todas ellas han obtenido bastante relevancia dentro de la escena venezolana y han representado, sobre todo las iniciales, un adiestramiento para el público venezolano, ya que abrieron el camino para que los espectadores se fuesen habituando a tener una temporada estable en Caracas que antes del año 1967 no existía.

Desde luego, éste es sólo un apunte del estudio de la recepción empírica, pues sólo he hecho mención de los estrenos, sin tener en cuenta las giras realizadas, por tanto el número de espectadores de estas obras debe ser observado con cautela, amén de que en la ficha sólo he citado los montajes que de las obras se han efectuado por grupos profesionales, sin tener en cuenta los múltiples montajes realizados por grupos amateur, teatros universitarios, teatro escolar, etc. Es, como digo, un simple apunte que queda abierto para posteriores investigaciones centradas sólo en esta cuestión.

Y, por otra parte, está la vida del texto como literatura dramática, con sus diversas ediciones, que están señaladas en la ficha y que demuestran la activa vida de todos los textos que, en su mayoría, han sido reeditados en varias ocasiones con tiradas muy importantes.

De una forma u otra, todos tienen una vida muy activa[30] –estrenos, ediciones, estudios, etc–, hecho todavía más significativo cuando se trata de

[30] Sobre la valoración de sus obras comenta el autor: «la gente en el extranjero siempre monta las mismas: *Asia*, *La revolución*, *Okey*, *Tric-Trac*, *La máxima felicidad*. De las dieciséis estrenadas, yo diría que unas ocho, la mitad, tienen vida activa. Quien no tiene vida activa es *Mónica*, *Alfabeto*, *Amoroso*...» (Entrevista, 248)



teatro, que se edita poco, y, menos en Hispanoamérica. A ello debe añadirse el logro de que todas las obras creadas hayan sido llevadas a escena, pues lo más habitual es que los autores se quejen de los escasos montajes que se realizan de obras contemporáneas.

# Conclusiones

Isaac Chocrón es una de las personalidades que con mayor ahínco ha contribuido al desarrollo teatral de su país, no sólo con la creación dramática sino también con la promoción y producción a través de las diversas instituciones de las que ha formado parte. Primero, desde El Nuevo Grupo, institución emblemática del teatro venezolano que fomentó y apoyó la dramaturgia nacional montando obras de los nuevos autores, y dando cabida a los jóvenes en todos los campos del teatro, con el fin de promover su profesionalización; asimismo, Isaac Chocrón fue el principal instigador para la creación de la Compañía Nacional de Teatro, que presidió durante dos períodos; destaca también la labor de producción durante su etapa de presidente de la Fundación Teresa Carreño. A ello debe añadirse su interés por dar a conocer la nueva dramaturgia de otros países, impartiendo conferencias sobre las últimas propuestas y realizando traducciones del inglés, entre las que cabe destacar las piezas de la generación de los «jóvenes airados» ingleses que comenzó en 1959. Por último, sobre esta cuestión, hay que señalar también sus trabajos de crítica teatral, en los que aporta opiniones e ideas para reactivar la escena.

A pesar de ello, a Isaac Chocrón se le achacó en los inicios de su producción que era un autor demasiado alejado de la realidad venezolana, sobre la que no se pronunciaba. Esto es debido a que es un autor más sugerente que evidente y nunca propone soluciones desde la ficción sino que presenta situaciones de las que el receptor pueda extraer sus propias conclusiones, así, cuando reflexiona sobre el acontecer nacional sitúa la acción en lugares remotos. Tal es el caso de *Asia y el lejano Oriente*, título elegido para que la reacción de los espectadores fuese más contundente, o *El quinto infierno*, que se desarrolla en Estados Unidos; además, la mayoría de las opiniones sobre el país las dispone en boca de un extranjero o de una persona que vive o ha vivido fuera, como sucede en *Animales feroces*. Esto puede venir

determinado porque el autor considere que desde fuera se puede extraer una noción más abarcadora del propio país o bien que el conocimiento de otras realidades permite realizar un análisis más lúcido. Creo que Isaac Chocrón lleva a cabo una crítica constructiva y consciente de la realidad venezolana, utilizando un modo de expresión que rehuye las fórmulas más o menos estereotipadas para buscar su propia singularidad como autor, pero es evidente que algunas de sus obras significan un reflejo nítido del acontecer nacional. De hecho, *Asia y el lejano Oriente* es una de las muestras más ostensibles –recuérdese que fue escrita y estrenada en 1966– y con más visión de futuro que se hayan escrito sobre la enajenación y desarraigo que la economía petrolera estaba provocando en la población. En ella incluye varios motivos que reaparecen siempre que se refiere a este tema, tales como la desmedida compra–venta y la negligencia ante el saqueo que los consorcios extranjeros ejercían sobre Venezuela. Se puede decir que su postura y su visión son abarcadoras; más que centrarse en un problema o acontecimiento concreto ha optado por un análisis generalizado de toda la sociedad marcada por el boom económico que ha generado desarraigo, alienación, un mercantilismo desmesurado y la falta de horizonte vital. De cualquier forma, esta temática desaparece de su obra en los años setenta y no volverá a reaparecer –aunque sí la utiliza en la novela–, tal vez porque Isaac Chocrón escribió estas obras como una necesidad personal para ubicarse en un país del que había estado fuera durante muchos años y una vez logrado su propósito no volvió a recalar en él.

Aparte del tema reseñado, Isaac Chocrón ha ido configurando un mundo creativo muy personal en el que vida y obra forman una unidad, ya que su evolución vital es proyectada en la obra que pasa a convertirse en espacio autobiográfico. Su creación se ha centrado en varios temas que se repiten desde uno u otro frente a lo largo de la producción, incidiendo siempre en el individuo y sus relaciones interpersonales, la elección de un modo de vida y el compromiso con las decisiones tomadas. Isaac Chocrón hace especial hincapié en la idea de que cada persona es fruto de sus deseos y por ende su desarrollo dependerá directamente del esfuerzo personal y de la valentía para enfrentarse a las normas sociales y a los demás en defensa de la libertad individual, e insiste en que la experiencia es el método más adecuado para alcanzar la realización personal. Rechaza expresamente a la familia como institución social, pues la considera una carga onerosa para el individuo debido a la imposición de las normas sociales, religiosas y culturales que encierra, y que todos sus miembros deben aceptar por el mero hecho de haber nacido en su seno. Ha ido desarrollando el tema, primero desde posturas intransigentes con duras críticas que muestran, según el



autor, los inconvenientes que ésta comporta para el desarrollo personal, pues siempre se está condicionado por el peso de sus normas que, a veces, coarta la individualidad. Más tarde, en *Clipper*, suavizó un poco su postura. A pesar de ello, sigue criticando la opresión del *fatum* familiar e indaga en las relaciones humanas para encontrar nuevas fórmulas que vengan a desbancar a la familia consanguínea; a la nueva propuesta la denomina «familia elegida», que es la que cada persona forma por elección propia para compartir la vida, y en la que es indispensable que no se repitan los comportamientos de la «familia heredada». Isaac Chocrón ensaya su propuesta presentando varios ejemplos de familias elegidas desde *Okey*, en la que opta por un *ménage à trois*, que repite en *La máxima felicidad*. En ambas se dan relaciones sexuales entre los miembros, pero, a partir de *Mesopotamia*, presenta a varias personas conviviendo sin que exista tal tipo de relación. Creo que ésta es la pieza clave sobre el tema, pues en ella, obra de madurez, encuentra el autor la fórmula que durante toda su producción venía buscando y que no es otra que la amistad. Considera que una de las características que muestra la evolución humana es saber despojarse de los vínculos impuestos por la sociedad; de sus obras se desprende la idea de que la madurez es elegir qué se desea hacer y con quién. Esto implica asumir sacrificios y responsabilidades mucho más firmes que las de la familia heredada. Para Chocrón la amistad es la relación más satisfactoria que ofrece la vida y para mantenerla es necesario esforzarse. Este empeño conlleva a la felicidad o al menos da la tranquilidad de saber vivir sólo con lo imprescindible. Así, pues, define la amistad como la alternativa más importante del individuo, por encima del amor, a pesar de que lo inscribe en sus obras como un elemento fundamental para el desarrollo personal, ya que los personajes que no han vivido algún tipo de relación amorosa aparecen caracterizados como seres incompletos. El amor, además de completar la vida, prepara para afrontar otro tipo de relaciones. Hace el autor una clara distinción entre *eros*, *himeros* y *filia*; tres concepciones distintas e imprescindibles en la evolución del ser humano. Ha criticado, especialmente, el amor institucionalizado a través del matrimonio, considera que es un compromiso, pero no social sino individual y exige tomar una posición ante él; en caso contrario la persona se convierte en un mero objeto. Ser objeto es dejarse llevar, mientras que ser sujeto significa comprometerse, elegir un amor o una opción en la vida para que exista evolución y desarrollo.

Estas apreciaciones conducen a otro de los temas recurrentes de Isaac Chocrón: el viaje. Sin movimiento, sin una senda a seguir, no hay vida ni obra. El dramaturgo ha manifestado en reiteradas ocasiones que el teatro es «transformación» y todos sus personajes sufren un cambio en el transcurso

de la obra que, en muchas ocasiones, deviene en camino, en viaje iniciático. Diversas razones propician el viaje en los personajes de Isaac Chocrón, aunque la mayoría son producto de una huida, ya sea del tedio, de las normas familiares o de una pérdida, e intentan encontrar en otro lugar la reconciliación con su estado. No son traslados definitivos, sino viajes de corta duración que les permiten, desde la distancia, analizar su existencia con mayor objetividad. Esto incide de nuevo en la idea de que la vida para el autor es transformación, camino de aprendizaje, y el viaje significa crecimiento y progreso personal. Los personajes vuelven, de sus salidas, más seguros y conscientes de su individualidad.

Otro tema también ligado al desarrollo personal es la muerte, que aparece en su dramaturgia como fuerza aciaga que sesga la vida de los seres queridos, aunque paulatinamente alcanza una posición bastante sosegada, hasta que es admitida por los personajes como una realidad consustancial a la vida. Para el autor la vida es un viaje cuyo final es la muerte; considera que cuando una persona se enfrenta a la existencia de forma consecuente, acatando el compromiso de vivir según sus convicciones, está preparada para afrontarla.

La temática de Isaac Chocrón se ha ido perfilando en una línea cada vez más intimista en la que el individuo y su modo de enfrentarse a la vida conforman el *leitmotiv* de su creación.

Del mismo modo, la técnica dramática se ha ido depurando a la par que la evolución temática hasta alcanzar un estilo muy personal, caracterizado por la simplificación de los recursos y el estricto desarrollo de la trama. La configuración de las obras ha ido evolucionando desde la tendencia más realista de sus primeros textos, en los que, como en *Mónica y el florentino* (1959), respeta incluso las tres unidades, para pasar a una experimentación ya presente en *Amoroso o una mínima incandescencia* (1961) y que alcanzará su mayor expresividad en *Asia y el lejano Oriente* (1966), *Tric-Trac* (1967) y *Alfabeto para analfabetos* (1973). La primera de corte eminentemente brechtiano, mientras que *Tric-Trac* se trata de un juego con el teatro como ritualidad en la que el ejercicio lúdico de los personajes adquiere preponderancia sobre cualquier posible mensaje hablado, en clara deuda con el *happening*, el teatro abierto y el teatro pobre de Grotowski, así como las tesis artaudianas entre otras. Se podría afirmar que es la obra en la que Chocrón amalgama más recursos experimentales. Y *Alfabeto para analfabetos* es, quizá, la obra más lúdica del autor, por el juego que comporta ya desde el propio título, inserta en el teatro épico aunque también se encuentran huellas del teatro dentro del teatro y del teatro abierto. Con ella da por terminada Isaac Chocrón su etapa experimental, pues, a pesar de que en



obras posteriores retome ciertos recursos de estas tendencias, estarán siempre tamizados por su particular modo de entender el teatro y según la necesidad de los temas tratados en cada caso.

De todos modos, el estilo chocroniano comienza a perfilarse en obras anteriores a éstas, principalmente en *Animales feroces* (1963), donde opta por la división en dos partes –de la que sólo se apartará en unas pocas ocasiones, en las que utiliza el acto único– estructura íntimamente unida al nuevo modo de presentar la acción, que a partir de esta obra siempre empezará en el clímax dramático, diluida a lo largo de la obra en una serie de escenas sin un orden causal, con el propósito de mostrar una situación general. En deuda, como se aprecia, con el *stationendrama*, utiliza esta técnica en *Clipper* (1987), *Escrito y sellado* (1993) y en *Solimán el Magnífico* (1991), si bien con algunas alteraciones. En otras obras también divididas en dos partes, opta el autor por hacer desaparecer casi por completo la acción, en un intento de mostrar una situación general sin que ésta se modifique, en consonancia con el *drame statique* de Maeterlinck. Quizá el ejemplo más significativo sea *La máxima felicidad* (1975), pieza clave en su producción pues en ella están presentes ya todos los recursos expresivos de Isaac Chocrón y su estilo alcanza la concisión que le será propia. En una línea similar a ésta se inscribe *Mesopotamia*, aunque ahora recurre al acto único como estructura formal de la misma, pero coincide con la anterior en la carencia de acción, en la que la teatralidad surge de la simple presentación de la situación existencial de los personajes.

En definitiva, el teatro de Isaac Chocrón en cuanto a recursos entronca directamente con la dramaturgia de finales del XIX, que ha sabido adaptar a las tendencias surgidas en el siglo XX, la mayoría de las cuales ha ensayado en uno u otro momento; todo ello redunda en un estilo personal que nunca se ha constreñido por la elección de una línea concreta ni tampoco ha rechazado ninguna. Desde el conocimiento y la experimentación de los variados recursos de creación con los que cuenta la historia del teatro, Isaac Chocrón ha perfilado una línea de creación propia, acorde siempre con la temática desarrollada.

A pesar de su galanteo con el experimentalismo, Isaac Chocrón nunca ha renunciado a la palabra como la herramienta más importante con la que cuenta el dramaturgo para sugerir un mundo nuevo en su obra. El resto de los recursos le sirven de apoyo a ésta, por ello ha depurado el texto hasta alcanzar una gran concisión, con diálogos muy precisos. No obstante encierra en ellos informaciones que en sus obras iniciales disponía en las didascalias para que el receptor no se distraiga de la palabra. La mayoría de sus obras no requiere grandes montajes, sino que concentra la atención en

el discurso de los personajes, que suele ser muy fluido, con diálogos ágiles y breves, carentes de adjetivación. Es la confrontación dialéctica de los personajes la que predomina como principal motor del teatro chocroniano, porque considera el autor que éste es el modo más efectivo para generar la acción: los personajes enfrentados en una situación concreta. De hecho, el conflicto surge siempre del enfrentamiento de los personajes ante una situación vital problemática. Están muy bien caracterizados, con unos pocos rasgos –apenas hace mención a su edad, forma de vestir o cualquier otra referencia a su aspecto físico–, pues lo que interesa es la evolución existencial de los mismos. Presenta a los personajes en una situación tensa e irregular desde el principio y a lo largo de la obra se detendrá en observar su reacción ante ella; a veces esta situación está motivada por la opresión de los vínculos familiares, por la frustración de una vida carente de horizontes o por la desaparición de algún ser querido, etc. A lo largo de su creación ha presentado variados comportamientos en los que destaca siempre algún personaje por su especial entereza frente a otros que se dejan llevar por las circunstancias adversas o por los convencionalismos. Opone dos tipos de personaje, los que toman decisiones, y por ende dirigen su vida, y los que se dejan llevar, en una dualidad denominada personas sujeto/personas objeto. Los primeros son los portadores de las ideas de Isaac Chocrón ante los diversos temas tratados y suelen ser habladores, *voyeurs*, viajeros; en suma, emprendedores. Mientras que los segundos son personajes chatos, alienados y encerrados en un mundo de frustraciones. Quizá la pareja antagónica más característica sea la formada por Gabriel y Eloy, de *La revolución*; el primero es sincero, vital, exuberante en todos sus comportamientos, frente a Eloy que es gris y acomplejado por vivir en una continua falacia de la que es incapaz de salir. Poco a poco presenta una serie de personajes satisfechos con su existencia, que viven en un entorno reducido donde los convencionalismos sociales no tienen cabida.

De ahí que los espacios escénicos creados por el autor se hayan ido cerrando paulatinamente, sin concreción sobre el espacio dramático en el que se desarrollan los acontecimientos, con una ausencia deliberada de recursos escenográficos; espacios vacíos donde la gestualidad y los parlamentos de los personajes son el elemento más destacado. A su vez, esto ha incidido de forma directa sobre la temporalidad, que deviene en una suerte de tiempo mítico generado por la propia acción, independientemente de que éste sea regresivo o progresivo.

El estudio de la recepción de los textos permite, en primer lugar, descubrir que el autor siempre deja resquicios abiertos en sus obras, recurso conscientemente utilizado por Isaac Chocrón para que el receptor sea el que



extraiga sus propias conclusiones sobre la propuesta que hace, debido a que considera que el teatro nunca debe dar soluciones sino suscitar interrogantes. En segundo lugar, el estudio de la recepción empírica ayuda a extraer una visión sobre la vida activa de los textos de Isaac Chocrón, tanto desde su naturaleza literaria, a través de las ediciones, como desde su naturaleza espectacular mediante los diversos montajes realizados. Las fichas incluidas ofrecen un seguimiento de todas las obras, que al ser analizado permiten considerar que han suscitado un gran interés en el público. Algunas obtuvieron un mayor éxito, tal es el caso de *Okey*, *La revolución* o *La máxima felicidad*, pero, en general, se puede afirmar que la media de asistencia a todas ellas supera el porcentaje medio del resto de los espectáculos realizados en Venezuela durante esos años. Además, muestra también cómo un gran número de sus piezas presentan una vida muy activa, pues han sido montadas en reiteradas ocasiones tanto dentro como fuera del país. Y por último, hay que destacar también el elevado número de críticas y reseñas que merecieron todos los estrenos en la prensa, muestra de la relevancia del autor y del interés que cada una de sus nuevas obras genera en el ambiente teatral venezolano.

Isaac Chocrón no es sólo uno de los grandes autores venezolanos, sino que puede considerarse uno de los autores más destacados que el ámbito hispanoamericano ha proporcionado al teatro occidental. Es un autor que ha sabido entroncar con la tradición teatral del siglo XIX, tanto en temas como en recursos expresivos, a los que ha dado una nueva valoración y enfoque desde su propia realidad de autor venezolano, trascendiendo lo local para alcanzar una gran universalidad.

# ANEXOS

# Breve nota biográfica

*Fecha y lugar de nacimiento*

25 de septiembre de 1930 en Maracay, estado Aragua, Venezuela.

*Estudios universitarios*

| | |
|---|---|
| 1945-1949 | Bachelor of Arts, Syracuse University, New York, USA. |
| 1949-1950 | primer curso de Literatura Comparada, Syracuse University, New York, USA. |
| 1950-1953 | licenciatura en Economía, Syracuse University, New York, USA. |
| 1953-1954 | Master of International Affairs, Columbia University, New York, USA. |
| 1959-1960 | postgrado en desarrollo económico en Manchester University, Inglaterra. |
| 1983-1984 | postgrado en periodismo cultural en la Universidad Central de Venezuela. |

*Trabajos como economista*

| | |
|---|---|
| 1954-1964 | jefe de servicio a subdirector en la Dirección de Política Económica, Ministerio de Relaciones Exteriores. |
| 1962-1964 | delegado por Venezuela ante las Naciones Unidas. |
| 1964-1968 | asesor del presidente de la Corporación Venezolana de Fomento. |
| 1968-1969 | secretario del ministro de Hacienda. |

### *Trabajos como docente*

1970-1974 profesor de Escuela Nacional de Teatro.
1978-actual profesor asociado de la mención Artes Escénicas, Escuela de Artes, Facultad de Humanidades, Universidad Central de Venezuela.
1979-1980 jefe del taller de dramaturgia del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.
1980-actual profesor del seminario «Teatro Latinoamericano» en la maestría de literatura latinoamericana, Universidad Simón Bolívar, Caracas.
1983-1984 profesor en el Instituto de Diseño.
1996-actual director de la Escuela de Artes, Facultad de Humanidades, Universidad Central de Venezuela. Profesor invitado: universidades de Maryland, Arizona State, Northern Arizona y New Mexico.

### *Trabajos como promotor teatral*

1967-1984 presidente de El Nuevo Grupo.
1978-1989 coordinador de la Colección «Teatro» de Monte Ávila Editores.
1984-1987 junta directiva de El Nuevo Grupo.
1984-1989 director general de la Compañía Nacional de Teatro.
1990-actual director fundador de la Compañía Nacional de Teatro.
1993-1994 director general de la Compañía Nacional de Teatro.
1994-1996 presidente de la Fundación Teresa Carreño.

### *Otros cargos en instituciones teatrales y culturales*

1956-1959 Comité Cultural Venezolano.
1960-1967 miembro del Comité del Ateneo de Caracas.
1974-1979 Comisión de Teatro Fundateatro y luego Fundarte.
1975-actual Asociación de Escritores Venezolanos.
1977-1984 presidente de la Asociación Venezolana de Profesionales de Teatro.
1979-actual Academia del Cine y de la Televisión.
1980-1982 Comisión Interinstitucional del Teatro de Venezuela.
1989- 1994 presidente de la Comisión Nacional de Teatro.
1989-1996 miembro del Consejo Directivo de la Fundación Teresa Carreño.



### *Trabajos en prensa*

1956-1959 columnista en *The Daily Journal*: «Viewpoint».
1959-1972 columnista en *El Nacional*: «Señales de Tráfico».

### *Premios y galardones*

1963 Premio Ateneo de Caracas a la mejor obra del año por *Animales feroces*.
1967 Premio de la Crítica del Uruguay a la obra *Asia y el lejano Oriente*.
1969 Orden Francisco de Miranda en su segunda clase.
1979 Premios Conac, Concejo Municipal y Juana Sujo por *El acompañante*.
Premio Nacional de Teatro, en su primera edición.
1980 Premio Conac, por *Mesopotamia*.
1983 Premios Concejo Municipal, Critven y Conac por *Simón*.
1987 Premios Critven y Concejo Municipal por *Clipper*.
1988 Orden Diego de Lozada en su primera clase.
Orden de Mérito al Trabajo en su primera clase.
Orden del Buen Ciudadano.
1990 Orden Samán de Aragua, estado Aragua.
1993 Premio Ollantay por la trayectoria como dramaturgo.
1994 Autor homenajeado en el Festival de Teatro Hispano de Miami.

## *MÓNICA Y EL FLORENTINO*
## (pieza en dos actos y cuatro escenas)

### Personajes

Lucía, *la sirviente* ..... *20 años.*
Adán Martés ..... *28 años.*
Solita Laudini ..... *55 años.*
Amanda Laudini ..... *40 y tantos años.*
Herr Hahn ..... *32 años.*
Mónica ..... *16 años.*

### Cronología

1959 Estrenada en el teatro del Instituto Venezolano-Francés por el Teatro Compás con dirección de Romeo Costea.
1979 Nuevo montaje estrenado en la Sala Juana Sujo por el Nuevo Grupo con dirección de Carlos Omobono (46 funciones/1.533 espectadores).
1980 Editada por Monte Ávila Editores (Caracas).
1987 Editada por Monte Ávila Editores (Caracas) en *Teatro III* (junto a *El quinto infierno* y *Amoroso o una mínima incandescencia*).

### Crítica y reseñas en prensa

*El Nacional* (11-03-1959, p. 26), «Mónica y el florentino», Ratto–Ciarlo.
*El Nacional* (19-03-1959, suplemento p. 3), «Mónica y el florentino», Emilio Santana.

*El Nacional* (18-01-1979, p. C-20), «Una constante teatral, la soledad y los rigores del amor en 'Mónica y el florentino', Nabor Zambrano.
*El Universal* (18-01-1979, p. 1-15), «Hoy en la sala Juana Sujo: Re–estreno de 'Mónica y el florentino'».
*El Nacional* (20-01-1979, p. C-12), «Evocaciones y nostalgias», Rubén Monasterios.

### *EL QUINTO INFIERNO*
### (pieza en dos actos, el segundo dividido en dos cuadros)

#### Personajes

Reverendo Lamb.
Ángela, *viuda de Mackenzie.*
Miss Betsy, *hermana de Mackenzie.*
Miss Trudy, *vecina de los Mackenzie.*
Daniel, *sobrino de Miss Trudy.*
Diana, *hija de Ángela.*
Tom, Dick y Harry, *amigos de Diana.*

#### Cronología

1961 Estrenada por el Teatro Los Caobos con dirección de Carlos Gorostiza.
1961 Editada por Ediciones Zodíaco.
1968 Editada por la Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela, en *Teatro* (junto a *Amoroso o una mínima incandescencia* y *Animales feroces*).
1974 Editada por Monte Ávila Editores en *Teatro* (junto a *Amoroso o una mínima incandescencia* y *Animales feroces*).
1984 Editada por Monte Ávila Editores en *Teatro III* (junto a *Mónica y el florentino* y *Amoroso o una mínima incandescencia*).

#### Crítica y reseñas en prensa

*El Nacional* (08-01-1961, p. 24), «Venezuela es 'El quinto infierno'».
*El Nacional* (13-01-1961, p. 30), «Juana Sujo vuelve esta noche al teatro en 'El quinto infierno' de Isaac Chocrón».



*El Nacional* (20-01-1961, p. 30), «El quinto infierno», Dionisio López Orihuela.
*El Nacional* (10-02-1961, p. 28), «Dos palabras al 'Quinto infierno'», Eddie Morales Crespo.
*El Nacional* (18-02-1961, p. 4), «El quinto infierno», Jaime Tello.
*El Nacional* (01-06-1961, p. 20), «'El quinto infierno' de Chocrón. El segundo Festival de Teatro Venezolano lo incluyó en el repertorio».
*La República* (01-06-1961, p. 21), «El ángel del 'Quinto infierno' vuelve al paraíso recobrado: Juana Sujo», Teresa Alvarenga.

### *AMOROSO O UNA MÍNIMA INCANDESCENCIA*
### (comedia en tres actos)

#### Personajes

Amoroso (*veintitantos años*).
Aurora I (*misma edad más o menos*).
Aurora II (*cercana a los treinta*).
Aurora III (*pasando los cuarenta*).
Aurora IV (*aún no llegando a los veinte*).
Simbad (*los que se quiera con tal de que sea gordo*).

#### Cronología

1961 Estrenada por el Teatro del Ateneo de Caracas con dirección de Horacio Peterson. Montada en Caracas, Bogotá, Cali.
1968 Editada por la Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela (Caracas), en *Teatro* (junto a *El quinto infierno* y *Animales feroces*).
1974 Editada por Monte Ávila Editores (Caracas), en *Teatro* (junto a *El quinto infierno* y *Animales feroces*).
1987 Editada por Monte Ávila Editores (Caracas), en *Teatro III* (junto a *Mónica y el florentino* y *El quinto infierno*).

#### Crítica y reseñas en prensa

*El Nacional* (19-07-1961, p. 20), «'Una mínima incandescencia' mañana en el Teatro La Comedia».
*El Nacional* (20-07-1961, p. 20), «El teatro del Ateneo hoy en el II Festival».

*El Nacional* (26-07-1961, p. 20), «Hoy en La Comedia 'Una mínima incandescencia' será discutida en Mesa Redonda».
*La República* (19-07-1961, p. 21), «La máxima expectación para 'Una mínima incandescencia'».
*La República* (24-07-1961, p. 21), «Cinco personajes de Chocrón en la órbita del 'Quinto cielo'».
*La República* (25-07-1961, p. 21), «'Una mínima incandescencia'», Lorenzo Batallán.
*El Mundo* (25-07-1961, p. 15), «Una mínima incandescencia», Manuel Trujillo.
*La República* (30-07-1961, p. 7), «Ni una mínima incandescencia», Guillermo Feo Calcaño.
*El Nacional* (10-10-1961, p. 20), «'Una mínima incandescencia' presentarán hoy en el Teatro Juana Sujo».

### *A PROPÓSITO DEL TRIÁNGULO*
**(un acto)**
[Tercera parte de *Triángulo*, escrita en colaboración con Román Chalbaud y José Ignacio Cabrujas]

#### Personajes

Actriz.
Primero.
Segundo.

#### Cronología

1962 Estrenada en el Teatro Arte de Caracas, bajo la dirección de Horacio Peterson.
1963 Editada por Editorial Tierra Firme (Caracas).
1993 Editada por Ediciones Pancho El Pájaro (Maracaibo).

#### Crítica y reseñas en prensa

*El Nacional* (14-09-1962, p. 20), «La incomprensión es el tema de 'Triángulo'».
*El Universal* (01-10-1967, pp. 4-1 y 4-2), «Una mínima escenografía. El Teatro Arte de Caracas», Roberto Montero Castro.



### *ANIMALES FEROCES*
**(pieza en dos partes)**

#### Personajes

| | |
|---|---|
| Benleví | Ismael |
| Asdrúbal | Sol |
| Rodolfo | Mari |
| Daniel | Sara |
| Pura | Rosa |

#### Cronología

1963 Estrenada en el Teatro del Ateneo de Caracas por el Grupo de Teatro del Ateneo de Caracas, con dirección de Horacio Peterson.
1963 Premio «ATENEO DE CARACAS», mejor obra del año.
1963 Editada por Ediciones Ateneo de Caracas (Caracas).
1964 Premio «ANA JULIA ROJAS».
1968 Editada por la Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela (Caracas) en *Isaac Chocrón/Teatro* (junto a *El quinto infierno* y *Amoroso o una mínima incandescencia*).
1974 Editada por Monte Ávila Editores (Caracas) en *Teatro* (junto a *El quinto infierno* y *Amoroso o una mínima incandescencia*).
1974 Editada por el Círculo de Lectores (Barcelona) en *Teatro* (junto a *Okey*).
1984 Editada por Monte Ávila Editores (Caracas) en *Teatro II* (junto a *La máxima felicidad* y *Mesopotamia*).
1993 Montada en la Sala Ana Julia Rojas por el Grupo Rajatabla y dirección de Ugo Ulive.

#### Crítica y reseñas en prensa

*El Nacional* (30-08-1963, p. B-14), «Los 'Animales feroces' de Chocrón fueron domados por Horacio Peterson.
*El Nacional* (03-09-1963, p. 10), «10 personajes encuentran autor en 'Animales feroces'».
*El Nacional* (04-09-1963, p. 12), «Pre–estrenan hoy 'Animales feroces' en el teatro Ateneo».
*El Universal* (04-09-1963, p. 17), «'Animales feroces' hoy en el teatro del Ateneo».

*La República* (12-09-1963, p. 8), «Animales feroces», Eddi Morales Crespo.
*La República* (22-09-1963, p. 7), «Los animales feroces», E. L.
*El Nacional* (24-09-1963, p. 4), «Animales feroces», Germán Salazar C.
*La República* (09-10-1963, p. 8), «Animales feroces», Guillermo Feo Cal-caño.
*El Nacional* (12-10-1963, p. 13), «Animales feroces».
*La República* (29-12-1963, p. 7), «Un teatro de la ferocidad», Juan Liscano.
*El Diario de Caracas* (28-07-1979, p. 25), «'Animales feroces' de Chocrón. Una destrucción en nombre del amor», Carlos Moros.
*El Nacional* (29-07-1979, p. C-4), «Animales feroces», Rubén Monasterios.
*El Nacional* (12-08-1979, suplemento p. 2), «Chocrón, Ghelderode y cierta indignación», Leonardo Azparren Giménez.
*El Diario de Caracas* (19-10-1993, p. 36), «Rajatabla estrenará el jueves 'Animales feroces' de Chocrón», Carlos Mollejas D.
*El Mundo* (26-10-1993, p. 13), « Comenzó la feroz era postgimenista», E. A. Moreno Uribe.

## *ASIA Y EL LEJANO ORIENTE*
## (pieza en dos partes)

### Personajes

Pepe: *de 40 años en adelante; es el jefe del grupo.*
Goyo: *unos años más joven.*
Preciosa: *más o menos la misma edad de Goyo.*
Mati: *un poco mayor que Preciosa y matrona.*
Ángel: *de 18 a 25 años.*
Beba: *igual edad que Ángel.*
Rudi: *igual edad.*
Ana: *igual edad.*
Bobo: *menor que los cuatro anteriores.*
Titi: *al igual que Bobo, la más joven.*
Batería: *un músico la toca todo el tiempo en escena, posiblemente en una plataforma posterior suspendida como un balcón. Puntéa y subraya la acción.*

### Cronología

1966 Estrenada en el Teatro Municipal de Valencia con dirección de Román Chalbaud.
1966 Editada por Editorial Arte (Caracas).



1967 Editada por la Universidad de Los Andes (Mérida) en *Teatro de Isaac Chocrón* (junto a *Tric-Trac*).
1967 Premio de la Crítica del Uruguay.
1968 Nuevo montaje estrenado en el Teatro Alberto de Paz y Mateos por El Nuevo Grupo con dirección de Román Chalbaud (21 funciones/603 espectadores).
1973 Editada por Tiempo Nuevo (Caracas) en *Teatro* (junto a *Alfabeto para analfabetos*).
1985 Reposición en el Teatro Nacional por la Compañía Nacional de Teatro con dirección de Román Chalbaud.
1996 Reposición en la Sala Ana Julia Rojas por Teatro Juvenil de Miranda, bajo la dirección de Vicente Albarracín.
Montada en Montevideo, Bogotá, Minneapolis, Los Ángeles, San Juan de Puerto Rico y en numerosas ocasiones en Venezuela, sobre todo por grupos universitarios.

### Crítica y reseñas en prensa

*El Nacional* (12-03-1966, p. C-14), «'Asia y el lejano Oriente' hoy en Valencia con primeras figuras del teatro venezolano».
*La República* (13-03-1966, p. 6), «Asia y el lejano Oriente».
*La República* (02-04-1966, p. 9), «Después del triunfo en la provincia: estrenarán en Caracas 'Asia y el lejano Oriente».
*El Nacional* (10-04-1966, p. C-8), «Chocrón, Cabrujas y yo somos los mejores autores venezolanos. Dice Román Chalbaud, director de la obra 'Asia y el lejano Oriente', que se estrenará el día 14 en el Nacional».
*El Nacional* (13-04-1966, p. C-12), «'Asia y el lejano Oriente'. Tres jóvenes actores en busca del éxito».
*El Nacional* (16-04-1966, p. B-8), «La ciudad se divierte».
*El Universal* (21-04-1966, p. 19), «Asia y el lejano Oriente», José Antonio Rial.
*La República* (22-04-1966, p. 6), «Asia y el lejano Oriente», Lucía Quintero Yánez.
*La República* (24-04-1966, p. 6), «'Asia y el lejano Oriente': No habría venta; todo tiene su tiempo», Juan Liscano.
*El Nacional* (18-04-1979, p. C-16), «La venta de un país tema central en Puerto Rico».
*El Universal* (21-07-1984, p. 4-1), «Dirigida por Román Chalbaud 'Asia y el lejano Oriente' de Chocrón será la primera obra llevada a escena por la Compañía Nacional de Teatro», P.G.B.

*El Diario de Caracas* (16-02-1985, p. 45), «Isaac Chocrón tiene una compañía que puede vender o rifar un país», E. A. Moreno Uribe.
*El Diario de Caracas* (18-02-1985, p. 26), «Comienza una segunda etapa en la historia del teatro venezolano», E. A. Moreno Uribe.
*El Nacional* (25-02-1985, p. C-8), «Se vende un país», José Pulido.

### *DOÑA BÁRBARA*
### (ópera en tres actos)

[libreto para la ópera del mismo nombre de Caroline Lloyd, basada en la novela de Rómulo Gallegos]

#### Cronología

1967 Estrenada en el Teatro Municipal de Caracas bajo la dirección de Román Chalbaud.
1967 Editada por Editorial Arte (Caracas).

#### Crítica y reseñas en prensa

*El Nacional* (12-07-1967, p. C-12), «'Doña Bárbara' será el mejor espectáculo que se presentará en Caracas este año».
*El Nacional* (06-08-1967, Papel Literario p. 4), «Doña Bárbara», Rubén Monasterios.

### *TRIC-TRAC*
### (pieza en dos partes)

#### Personajes

*La pieza requiere diez jóvenes. No tienen nombres sino que son identificados por números que llevan al pecho (del 1 al 10).*

#### Cronología

1967 Estrenada en el Teatro Alberto de Paz y Mateos por El Nuevo Grupo, con dirección de Román Chalbaud (46 funciones/1.367 espectadores).
1967 Editada por la Universidad de Los Andes (Mérida) en *Teatro de Isaac Chocrón* (junto a *Asia y el lejano Oriente*).



1968 Reposición en el Teatro Caracas con dirección de Elías Pérez Borja (24 funciones /1.432 espectadores). Montada en San Juan de Puerto Rico, Minneapolis, Minnesota.
1971 Editada por Monte Ávila Editores en *13 autores del nuevo teatro venezolano*, edición de C. M. Suárez Radillo.
1973 Editada por Tiempo Nuevo (Caracas) en *Chocrón/Teatro* (junto a *Asia y el lejano Oriente* y *Alfabeto para analfabetos*).
1975 Editada por Editorial Lexington en *Teatro de la vanguardia*, edición de Myrna Casas.
1977 Editada por Editorial Arte (Caracas), en *Teatro* (junto a obras de Cabrujas y Chalbaud).

#### Crítica y reseñas en prensa

*El Nacional* (15-09-1967, p. C-14), «'Tric-Trac' de Isaac Chocrón. Primer estreno del Nuevo Grupo».
*El Nacional* (22-09-1967, p. A-4), «Tric-Trac», Rubén Monasterios.
*El Nacional* (05-03-1978, p. A-4), «Tric-Trac», Helena Sassone.

### *OKEY*
### (pieza en dos partes)

#### Personajes

Mina: *cuarenta y cinco años; fue costurera.*
Franco: *treinta años; fue bello.*
Ángela: *casi cuarenta y cinco años; ha dejado de ser viuda.*

#### Cronología

1969 Estrenada en el Teatro Alberto de Paz y Mateos por El Nuevo Grupo, con dirección de RománChalbaud (79 funciones/11.893 espectadores).
1969 Editada por Monte Ávila Editores (Caracas).
1969 Editada por Tiempo Nuevo (Caracas).
1974 Editada por el Círculo de Lectores (Barcelona) en *Chocrón/Teatro* (junto a *Animales feroces*).
1976 Reposición en el Teatro Alberto de Paz y Mateos con dirección de Ugo Ulive (34 funciones/1.729 espectadores). Montada en Madrid, Buenos Aires, Bogotá, Lima, San Juan de Puerto Rico, Montevideo, Nueva York, México, Alemania Occidental, Miami, Gine-

dental, Miami, Ginebra, Lisboa, Washington, Londres, San José de Costa Rica, Santo Domingo, Ginebra.

1983 Editada por Monte Ávila Editores (Caracas) en *Teatro* I (junto a *La revolución* y *El acompañante*).

### Crítica y reseñas en prensa

*La República* (07-03-1969, p. 9), «Compra-venta del hombre planteada con humor negro. La obra 'Okey' de Chocrón».

*El Nacional* (23-04-1969, p. C-10), «'Okey' nueva obra de Chocrón estrenan el viernes en Maracaibo».

*El Nacional* (25-04-1969, p. C-9), «Entra en circulación 'Ok' de Isaac Chocrón editado por Monte Ávila».

*El Nacional* (03-05-1969, p. C-12), «En el teatro de Paz y Mateos los tres personajes de 'Okey' enfrentados a la compra-venta», M. Vestrini.

*La República* (06-05-1969, p. 11), «O.K., O.K.», Juan M. Vidal.

*El Nacional* (09-05-1969, p. A-4), «Okey», Rubén Monasterios.

*La República* (10-06-1969, p. 11), «'Okey' será presentada en España. Obra teatral de Isaac Chocrón».

*El Nacional* (14-06-1969, p. C-12), «En el Alberto de Paz y Mateos más de tres mil espectadores han asistido a las 30 representaciones de la obra de Isaac Chocrón 'Okey'».

*El Nacional* (25-03-1970, p. C-10), «Estrenado 'Okey' en Buenos Aires».

*El Nacional* (05-08-1970, p. C-12), «Para la obra de Chocrón Madrid ha dicho 'Okey'», L. B.

*El Universal* (19-08-1970, p. 2-12), «Una grieta en la muralla. Chocrón en Madrid», Mario Gamarra.

## *LA REVOLUCIÓN*
## (pieza en dos partes)

### Personajes

Gabriel.
Eloy.

### Cronología

1971 Estrenada en el Teatro Alberto de Paz y Mateos por El Nuevo Grupo con dirección de Román Chalbaud (36 funciones/5.432 espectadores).



1972 Editada por Tiempo Nuevo (Caracas).

1973 Reposición del mismo montaje en el Teatro Alberto de Paz y Mateos (25 funciones/2.547 espectadores).

1973 Reposición del mismo montaje en el Teatro Alberto de Paz y Mateos (7 funciones/544 espectadores).

1975 Reposición del mismo montaje en la Sala Juana Sujo (17 funciones/ 1.965 espectadores).

1977 Reposición en la Sala Juana Sujo con dirección de José Ignacio Cabrujas (15 funciones/ 990 espectadores).

1981 Reposición en el Teatro Alberto de Paz y Mateos del montaje de 1971, dirigido por Román Chalbaud (28 funciones/4.183 espectadores).

1983 Editada por Monte Ávila Editores (Caracas) en *Teatro I* (junto a *Okey* y *El acompañante*).

1990 Reposición en la Sala de Conciertos del Ateneo de Caracas con dirección de Armando Gota. Montada en San Juan de Puerto Rico, Nueva York, Sao Paulo, San José de Costa Rica, Islas Canarias, Madrid, Ginebra, Londres, Buenos Aires, Montevideo, Río, México, Trinidad.

### Crítica y reseñas en prensa

*El Nacional* (04-10-1975, p. A-4), «La Revolución (Ontológica)», Juan M. Vidal Rodas.

*El Nacional* (29-03-1981, p. C-16), «Outside. La revolución», Luis García Mora.

*El Universal* (14-06-1981, p. 4-8), «Visión de 'La revolución' de Isaac Chocrón 1971 y diez años más tarde (I)», María Ramírez de Neumann.

*El Nacional* (17-03-1988, p. C-14), «Trinidad verá este mes 'La revolución' de Chocrón», Elizabeth Araujo.

*El Nacional* (30-10-1990, p. C-12), «El buen año de Chocrón se cierra con 'La revolución'», Marisol Zambrano Velasco.

*El Nacional* (06-11-1990, p. C-8), «Este jueves irrumpe en el Ateneo de Caracas una 'revolución' vigente», Yayett Peralta.

*El Universal* (06-11-1990, p. 4-2), «'La revolución' será el clásico de Isaac Chocrón», Florangel Gómez.

*El Nacional* (09-11-1990, p. C-14), «La hora de la revolución», Carlos Herrera.

*El Nacional* (30-11-1990, p. C-10), «'La revolución', más allá de la risa. Reflejo de la decadencia», Beglis Alfaro.

*El Universal* (16-12-1990, p. 4-3), «La revolución y el culteranismo de los 90», Alí E. Rondón.
*El Nacional* (25-05-1991, p. C-20), «'La revolución' toma otro vuelco», Andreina Gómez.

### *ALFABETO PARA ANALFABETOS*
### (comedia en dos partes)

#### Personajes

| | |
|---|---|
| Pepe | Paca |
| Pepa | Teo |
| Paco | Fifa |

#### Cronología

1973 Estrenada en el Teatro Alberto de Paz y Mateos por El Nuevo Grupo con dirección de Isaac Chocrón (46 funciones/3.314 espectadores).
1973 Editada por Ediciones Tiempo Nuevo (Caracas) en *Chocrón/Teatro* (junto a *Asia y el lejano Oriente* y *Tric-Trac*).
1980 Editada por Fundarte (Caracas).
1990 Editada por Monte Ávila Editores (Caracas) en *Teatro IV* (junto a *Asia y el lejano Oriente* y *Tric-Trac*).

#### Crítica y reseñas en prensa

*El Nacional* (26-07-1973, p. C-14), «Bajo la dirección del autor estrena hoy 'Alfabeto para analfabetos'».
*El Universal* (07-12-1980, p. 4-1 y 4-2), «El alfabeto de Isaac Chocrón», Francisco Rivera.

### *LA PEREZA DOMINA TIMBUCTÚ*
### (un acto)
[Cuarta parte de *Los siete pecados capitales*, obra escrita en colaboración con Manuel Trujillo, Luis Brito García, Rubén Monasterios, Elisa Lerner, José Ignacio Cabrujas y Román Chalbaud].



#### Personajes

La Pereza: *muy Jean Harlow.*
Su Amante: *muy John Barrymore.*
Señora: *como cualquier tía.*
Cuatro Musulmanes: *son los músicos y también hacen papeles del Compositor, Periodista y dos Fotógrafos.*

#### Cronología

1974 Estrenada en el Teatro Alberto de Paz y Mateos por El Nuevo Grupo y dirección de Antonio Costante (19 funciones/2.772 espectadores).
1974 Editada por Monte Ávila Editores (Caracas) en *Los siete pecados capitales.*

### *LA MÁXIMA FELICIDAD*
### (pieza en dos partes)

#### Personajes

Pablo: *cuarenta años bien vividos.*
Perla: *veintitantos años mediocremente vividos.*
Leo: *diecinueve o veinte años demasiado vividos.*

#### Cronología

1974 Estrenada en la Sala Juana Sujo por El Nuevo Grupo con dirección de José Ignacio Cabrujas (16 funciones/568 espectadores).
1975 Nuevo Montaje estrenado en el Teatro Alberto de Paz y Mateos con dirección de José Ignacio Cabrujas (49 funciones/3.031 espectadores).
1975 Editada por Monte Ávila Editores (Caracas).
1976 Editada por Monte Ávila Editores (Caracas).
1981 Nuevo Montaje estrenado en la Sala Juana Sujo con dirección de César Bolívar (34 funciones/1.634 espectadores).
1983 Adaptación para cine, dirigida por Mauricio Wallerstein. Montada en USA, México, Puerto Rico, Buenos Aires, Montevideo.
1984 Editada por Monte Ávila Editores (Caracas) en *Teatro II* (junto *a Animales feroces* y *Mesopotamia*).

### Crítica y reseñas en prensa

*El Nacional* (13-08-1974, p. C-9), «Estrenada en Ciudad Bolívar 'La máxima felicidad' obra teatral de Isaac Chocrón».
*El Mundo* (18-09-1974), «La Máxima felicidad», E. A. Moreno-Uribe.
*El Nacional* (30-09-1974, p. B-21), «Obra de Isaac Chocrón se estrena en la nueva sala teatral: 'Juana Sujo'».
*El Universal* (27-10-1974, p. 1-22), «'La máxima felicidad' o un triángulo diferente», Helena Sassone.
*El Nacional* (26-06-1975), «Ras-guños», RAS.
*El Diario de Caracas* (16-08-1981, p. 33), «Juana Sujo se revuelca en su tumba. 'La máxima felicidad' no cubre un mínimo de expectativas», S.N.
*El Nacional* (26-10-1981, p. C-22), «La máxima felicidad», R. J. Lovera De Sola.

## *EL ACOMPAÑANTE*
## (pieza en dos partes)

### Personajes

Estela, *todavía aparatosa. Cuando sale es casi un gigante con sus plataformas, bata estilo caftán, armada peluca rubia, pestañas postizas y joyas.*
José, *todavía joven. De corbata y chaqueta con bolsillos abultados de cosas y un maletín pesado gris, como los que usan los ejecutivos de segunda.*

### Cronología

1975 Editada por Monte Ávila Editores (Caracas).
1978 Estrenada en el Teatro Alberto de Paz y Mateos por El Nuevo Grupo con dirección de José Ignacio Cabrujas (48 funciones/4.790 espectadores). Montada en Buenos Aires, Río, Sao Paulo.
1978 Editada por Monte Ávila Editores (Caracas).
1979 Premio «CONAC».
1979 Premio «CONCEJO MUNICIPAL».
1979 Premio «JUANA SUJO».
1983 Editada por Monte Ávila Editores (Caracas) en *Teatro I* (junto a *Okey* y *La revolución*).



### Crítica y reseñas en prensa

*El Nacional* (27-01-1978, p. C-22), «La ópera tema central en pieza de Isaac Chocrón sobre el amor y la sociedad», Nabor Zambrano.
*El Universal* (04-02-1978, p. 1-22), «El acompañante», Javier Vidal P.
*El Universal* (09-02-1978, p. A-4), «El Acompañante», RAS.
*El Universal* (22-06-1979, p. 1-34), «América Alonso y su acompañante».
*El Diario de Caracas* (28-08-1990, p. 47), «Violeta Alemán debutó en la pieza 'El acompañante' de Isaac Chocrón. El teatro le robó una cantante a la ópera», Luis Noguera Messuti.

## *MESOPOTAMIA*
## (un acto)

### Personajes

Juan
Doña Trini
Marcos
Ismael
Lucas
Mateo
Hugo

### Cronología

1980 Estrenada en el Teatro Alberto de Paz y Mateos por El Nuevo Grupo, con dirección de Ugo Ulive (41 funciones/4.179 espectadores).
1980 Reposición en el Teatro Alberto de Paz y Mateos (21 funciones/ 1.135 espectadores).
1980 Editada por el Ateneo de Caracas.
1980 Premio «CONAC».
1984 Editada por Monte Ávila Editores en *Teatro II* (junto a *La máxima felicidad* y *Animales feroces*).

### Crítica y reseñas en prensa

*El Universal* (31-01-1980, p. 4-1), «'Mesopotamia' la amistad como consuelo ante la muerte».
*El Nacional* (07-02-1980, p. C-20), «Hoy estrenó en el Nuevo Grupo 'Mesopotamia'-Ulive-Chocrón».

*El Diario de Caracas* (07-02-1980, pp. 16 y 17), «Ugo Ulive dentro y fuera de la obra: 'Mesopotamia' es la pieza más densa del teatro venezolano», Cristina Guzmán.
*El Nacional* (09-02-1980, p. A-4), «Claves para 'Mesopotamia'», Rubén Monasterios.
*El Diario de Caracas* (15-02-1980, p. 25), «Mesopotamia», Inés Muñoz Aguirre.
*El Nacional* (23-02-1980, p. A-4), «Mesopotamia», Rubén Monasterios.
*El Nacional* (24-02-1980, p. E-2), «Mesopotamia. Ulive», Leonardo Azparren Giménez.
*El Nacional* (22-03-1980, p. C-14), «Mesopotamia», Elizabeth Schön.
*El Universal* (06-07-1980, p. 4-3), «Mesopotamia», Francisco Rivera.

## *SIMÓN*
## (pieza en cuatro escenas)

### Personajes

Simón Rodríguez.
Simón Bolívar.

### Cronología

1983 Estrenada en la Sala Juana Sujo por El Nuevo Grupo con dirección de José Ignacio Cabrujas (75 funciones/3.446 espectadores). Montada en Sao Paulo, Río, Buenos Aires, Lima.
1983 Adaptación para Televisión (RCTV) por César Bolívar.
1983 Editada por Alfadil Ediciones (Caracas).
1983 Premio «CONCEJO MUNICIPAL».
1983 Premio «CRITVEN».
1983 Premio «CONAC».
1987 Editada por Alfadil Ediciones (Caracas) (junto a *Clipper*).
1992 Editada por Monte Ávila Editores (Caracas) en *Teatro V* (junto a *Clipper* y *Solimán el Magnífico*).

### Crítica y reseñas en prensa

*El Nacional* (02-01-1983, Papel Literario, p. 5), «Año Bicentenario del Libertador», publicación de la escena II de Simón.
*El Universal* (02-03-1983, p. 4-1), «En el Bicentenario los Simones de Isaac Chocrón», Patricia Guzmán Bajares.



*El Diario de Caracas* (07-03-1983, p. 21), «'Simón' propone la discusión en torno al teatro histórico», Leonardo Azparren Giménez.
*El Nacional* (09-03-1983, p. C-14), «'Simón' y 'Bolívar' dos perspectivas», Rubén Rega.
*El Nacional* (12-03-1983, p. C-16), «Simón», Rubén Monasterios.
*El Nacional* (22-04-1983, p. C-10), «Simón», R. J. Lovera De-Sola.
*El Diario de Caracas* (05-08-1983, p. 26), «RCTV transmitirá hoy la obras 'Simón'».
*El Universal* (05-04-1984, p. 4-1), «Premios Critven 83. 'Simón' de Chocrón y 'La Charité' dirigida por Giménez acapararon premios».
*El Diario de Caracas* (01-11-1984, p. 23), «'Simón' de Chocrón gustó en Córdoba», E.A. Moreno-Uribe.

## *CLIPPER*
## (pieza en dos partes)

### Personajes

| | |
|---|---|
| Jacobo | Mercha |
| Tío Elías | Titonga |
| Don Elías | José |
| Pura | Saúl |

### Cronología

1987 Estrenada en el Teatro Alberto de Paz y Mateos por El Nuevo Grupo y dirección de Juan Carlos Gené.
1987 Editada por Alfadil Ediciones (Caracas) (junto a *Simón*).
1987 Premio «CRITVEN».
1987 Premio «CONCEJO MUNICIPAL».
1991 Editada por FCE-Quinto Centenario-Ministerio de Cultura (Madrid) en *Teatro venezolano contemporáneo* (Antología).
1992 Editada por Monte Ávila Editores (Caracas) en *Teatro V* (junto a *Simón* y *Solimán el Magnífico*).

### Crítica y reseñas en prensa

*El Nacional* (17-03-1987, p. C-12), «Isaac Chocrón tras el mito de la herencia judía», Elizabeth Araujo.
*El Nacional* (21-03-1987, p. C-8), «Clipper», Rubén Monasterios.
*El Nacional* (22-03-1987, p. C-1), «Cuando la familia imita al teatro», Elizabeth Araujo.

*El Nacional* (25-02-1988, p. C-10), «Premios Critven. 'Clipper' de Chocrón ganó unánimemente», Elizabeth Araujo.
*El Nacional* (26-02-1988, p. C-10), «Isaac Chocrón, mejor dramaturgo. Nuestra dramaturgia no tiene relevo».

### *SOLIMÁN EL MAGNÍFICO*
### (pieza en dos partes y diez escenas)

#### Personajes

| | |
|---|---|
| Solimán | Kasim |
| Ibrahim | Yusuf |
| Piri Reis | Mansur |
| Nigari | Emir |
| Sinan | Pervane |
| Hasan | Barbarroja |
| Ismail | 3 Sargentos |
| Rustem | 3 Oficiales |
| Moisés | 3 Generales |
| Frajan | Osman |
| Matrakce | Alí |
| Sahkulu | Mehmed |
| Karahisari | Nazar |
| Tiziano | Dervis |
| Ahmed | Nebi |
| Cafer | Selim |

#### Cronología

1991 Estrenada en la Sala Ana Julia Rojas por El Nuevo Grupo con dirección de Ugo Ulive.
1992 Editada por Monte Ávila Editores (Caracas) en *Teatro V* (junto a *Simón* y *Clipper*). Editada en la *Revista Conjunto* (La Habana), nº 90-91, pp. 49-78.

#### Crítica y reseñas en prensa

*El Nacional* (09-10-1991, p. C-16), «Diez actores traerán al poderoso sultán de Chocrón», Andreina Gómez.
*El Diario de Caracas* (10-10-1991, p. 41), «Una obra que evoca la corte turca del siglo XV. El poder entre sedas y brocados», Amelia Hernández.



### *ESCRITO Y SELLADO*
### (pieza en dos partes y ocho escenas)

#### Personajes

Saúl, *cincuentón.*
Miguel, *un poco más joven que Saúl.*
Luis, *frisando los treinta.*
Carmen, *cincuentona.*
Nancy, *frisando los treinta.*

#### Cronología

1993 Estrenada en el Teatro del Centro Cultural Consolidado con dirección de Ugo Ulive (2 reposiciones). Montada en Nueva York, Jerusalén, Puerto Rico.
1993 Editada por Centro Cultural Consolidado (Caracas).

#### Crítica y reseñas en prensa

*El Nacional* (05-03-1993, p. C-14), «'Escrito y sellado' de Isaac Chocrón. Una invitación a vivir el presente», Nefertiti Blanco.
*El Diario de Caracas* (05-03-1993, p. 40), «Chocrón: mi última obra no es un panfleto sobre el sida», Carlos Mollejas D.
*El Globo* (05-03-1993, p. 28), «El teatro es confesión», Mariveni Rodríguez.
*El Mundo* (12-03-1993, p. 23), «Escrito y sellado para siempre», E. A. Moreno-Uribe.
*El Diario de Caracas* (18-03-1993, p. 37), «Escrito y sellado», Carlos E. Herrera.
*El Mundo* (23-06-1993, p. 13), «En Caracas, como en Nueva York, premian al teatro del sida», E. A. Moreno Uribe.

### *I REYES I*
### (pieza en siete escenas)

#### Personajes

David, *70 años.*
Natán, *un poco más joven que David.*
Abel, *cuarenta y tantos.*

Betsabé, *cincuenta.*
Sara, *cincuentona.*
Adonais, *en sus treinta.*
Josafat (Josa), *como Adonais.*
Abisag, *adolescente.*
Salomón, *adolescente.*
Retrato, *adolescente.*

### Cronología

1996 Estrenada en la Sala Ana Julia Rojas con dirección de Orlando Arocha.



# Entrevista con Isaac Chocron[1]

C. M.: *Ha dicho en muchas ocasiones que no podía haber sido otra cosa más que escritor. ¿Se considera genéticamente un escritor?*

I. Ch.: No sé si genéticamente, porque si así fuera habría habido anteriores a mí, en cualquiera de las dos ramas materna o paterna, algún escritor, algún creador y lo único que yo recuerdo, porque vi los cuadros, era una tía muy malvada, que me mandaba a jugar cuando yo quería escribir. Ella pintaba paisajes chinos, ¡horribles! Espero no haber heredado nada de ella. Para mí es un misterio el por qué soy escritor. O mejor dicho, por qué nací escritor, porque creo que nací escritor. Toda mi vida lo único que he querido hacer es escribir y lo único que he hecho ha sido escribir. Es un misterio que muchas veces me ha resultado como un milagro, pero yo siempre digo que para que haya milagro tiene que haber fe y para que exista la fe tiene que haber habido un milagro. Mi fe de escritor está basada un poco en eso.

C. M.: *Familiarmente no tuvo ninguna ventaja para ser escritor, más bien todo lo contrario. Pero su tío Elías ¿no tuvo alguna influencia?*

I. Ch.: Sí, pero era porque me llevaba a la zarzuela y porque oía un programa de música clásica y yo me sentaba a oírlo con él. Era un tipo muy fino, él tenía una camisería que hacía camisas a la medida, se llamaba «La Sirena», el lugar donde la gente más elegante de la Caracas de entonces se hacía las camisas. Era un tipo sensible, fino, finísimo, hablaba francés todo el tiempo –era de Casablanca–, pero no era tío mío de sangre, era tío mío porque se casó con una hermana de mi madre. Puede haber sido una influencia; aunque él murió cuando yo tenía quince o dieciséis años.

[1] Un extracto de esta entrevista fue publicado en *Anales de literatura hispanoamericana*, Universidad Complutense, Madrid, pp. 355–363.

Ahora, sí creo que ha podido pasar algo en otro sentido. Cuando nací, a los seis meses me dio meningitis y pensaron que me iba a morir, en esa época la meningitis era una enfermedad muy mala. Mi primer nombre, el que me pusieron al nacer fue Samuel por mi abuelo materno, pero los judíos tienen la creencia de que si a un niño que se está muriendo le cambian el nombre, revive. Mi papá y mis abuelos paternos creían mucho en un rabino de Melilla, que se llamó Rabí Isaac Benbualí, por eso me cambiaron el nombre a los seis u ocho meses y me pusieron Isaac. Luego, a los seis u ocho años, me dio el tifus y también estuve a punto de morir. Tuve una convalecencia de varios meses durante los cuales mi papá me leía *Don Quijote* y otras obras. Puede que por eso me haya aficionado a la lectura. Además, fui un niño de una infancia muy triste por todos los líos entre mi papá y mi mamá. Hoy en día no hubiera sido así, porque las parejas son más civilizadas; bueno, no sé si todas. El divorcio de papá y mamá fue terrible, más nunca en su vida se hablaron, ni tuvieron nada que ver el uno con el otro. Fue como una desaparición entre ambos; eso pudo afectarme.

C. M.: *Y por imposición familiar estudió economía, que supuestamente no tiene nada que ver con la literatura.*

I. Ch.: Pero es muy creativa la economía. Sin que mi padre lo supiera había empezado en Siracusa a estudiar literatura comparativa. Ese año tomé clases de italiano y francés, y estaba muy entusiasmado, pero la universidad se confundió y en lugar de enviar las calificaciones a mi dirección de Nueva York las enviaron a Caracas. Cuando llegué de vacaciones, papá me dice «¿Y qué son estas notas? Tendrás 'A' en todo, pero tú sigues con tu empeño de querer estar estudiando esto y de querer ser escritor, con eso no se gana nada y ése no es tu futuro, si tú no estudias una carrera que signifique una seguridad económica, te quedas aquí y trabajas conmigo en el almacén». Le dije: «No, yo voy a estudiar economía». Y me inscribí en economía y, para mi sorpresa, me encantó, me gustaba mucho y fui buen estudiante, tanto que después hice una maestría y trabajé once años como economista. Aquéllos que me recuerdan como economista, siempre lo digo con mucho orgullo, dicen que yo era muy buen economista. No lo era en cuestión de números, pero si me daban los números sacaba conclusiones y hacía algo creativo. Al final de esos once años en 1969, que fue el año en que se estrenó *Okey*, más nunca ejercí. Aunque después me ha servido la economía para manejar El Nuevo Grupo, luego la Compañía Nacional y ahora el Teresa Carreño, empresas cada vez más grandes. Podría decirse que empecé en una *boutique*, que era El Nuevo Grupo, pasé a un supermercado, que fue la Compañía Nacional, y ahora estoy en el almacén al por mayor que es el Teresa Carreño.



C. M.: *Le gustó tanto la economía que cuando el British Council le dio una beca por* Mónica y el florentino *para estudiar teatro usted pidió que se la cambiaran para estudiar el Mercado Común.*

I. Ch.: Por eso me dieron la beca en cuatro días, porque como los ingleses son locos, pensaron «¡éste es un loco igual que nosotros, le ofrecemos una beca para estudiar teatro y dice que prefiere una para estudiar el Mercado Común!». Quería estudiar el Mercado Común, que entonces era una novedad, porque aún la carrera de escritor no me permitía dejar la de economista. Quería ser independiente, no quería seguir viviendo de papá y estudié el Mercado Común para mejorar mi trabajo de economista.

C. M.: *Su primera obra montada fue* Mónica y el florentino. *Pero, ¿fue realmente la primera?*

I. Ch.: Cuando en la Universidad de Columbia estudiaba desarrollo económico en la maestría, conocí a una venezolana que estudiaba en el Actor's Studio, Maritzia Caballero, que triunfó por todo lo alto en España. Ella montó por primera vez *Maribel y la extraña familia*, un gran éxito con el que ganó mucho dinero en España, y después *Medea*. Aún hoy cuando veo a la generación teatral madrileña correspondiente a la mía la recordamos. Fue una mujer muy especial. Cuando yo estaba en Columbia, a ella le pidieron una escena o un monólogo para una de sus clases y, como sabía que yo escribía, me pidió que le escribiera algo y le escribí «Hablando del fuego»; trataba de una mujer a la que la casa le salía en llamas, no me acuerdo de nada de eso en estos momentos. En ese entonces escribía la novela *Pasaje*. Fue sólo después de un viaje a Italia cuando escribí *Mónica y el florentino*. No había escrito teatro antes. El montaje de *Mónica* fue un mero accidente, porque se había publicado *Pasaje* y un director venezolano de origen rumano (Romeo Costea) leyó la novela, le gustó y me preguntó si no había escrito teatro; yo acababa de terminar *Mónica* y se la mostré, a él le gustó mucho y la montó en el Teatro del Instituto Venezolano–Francés, un teatrico de apenas cien butacas. No fue ningún gran éxito teatral, porque en esa época no había esos éxitos, pero aun así fue más un éxito de estima que comercial. La segunda fue *El quinto infierno*, que me lanzó de la noche a la mañana, porque la montó Juana Sujo, la gran actriz del momento. Me sentí como esos personajes de las películas de Hollywood que interpretaba Judy Garland en las que una noche no son nadie y a la mañana siguiente todo el mundo habla de ellos. Fue un poco así, como una avalancha. Gente que no escribía nunca de teatro, como Juan Liscano y otros, decían maravillas de la obra. Y de ahí en adelante todo resultó más lógico. Aunque seguí ejerciendo de economista, en cancillería y luego en hacienda, me trataban como un economista que escribía. Ya había pasado un poco el momento de la

publicación de *Pasaje*, cuando una noche en la sinagoga mi papá fue abordado y uno de sus amigos le preguntó: «¿Elías, y ese Chocrón que publicó una novela, no es el hijo tuyo?» El le respondió: «Sí, pero es economista, eso lo hace él por *hobby*». Mi padre todavía no se convencía, ni quería que yo fuera escritor. Pero tuve la gran satisfacción de que en los últimos doce años, o más, de su vida se llenaba la boca diciendo que era mi papá. Cuando lo presentaban decía: «Yo soy el padre del escritor». Desde entonces tuvimos una relación sensacional y me apoyó totalmente.

C. M.: *Al conocer datos de su vida cabe pensar que usted sufriría de esquizofrenia, pues es judío educado en un colegio católico y después hace el bachiller en un colegio protestante de los EE.UU.*

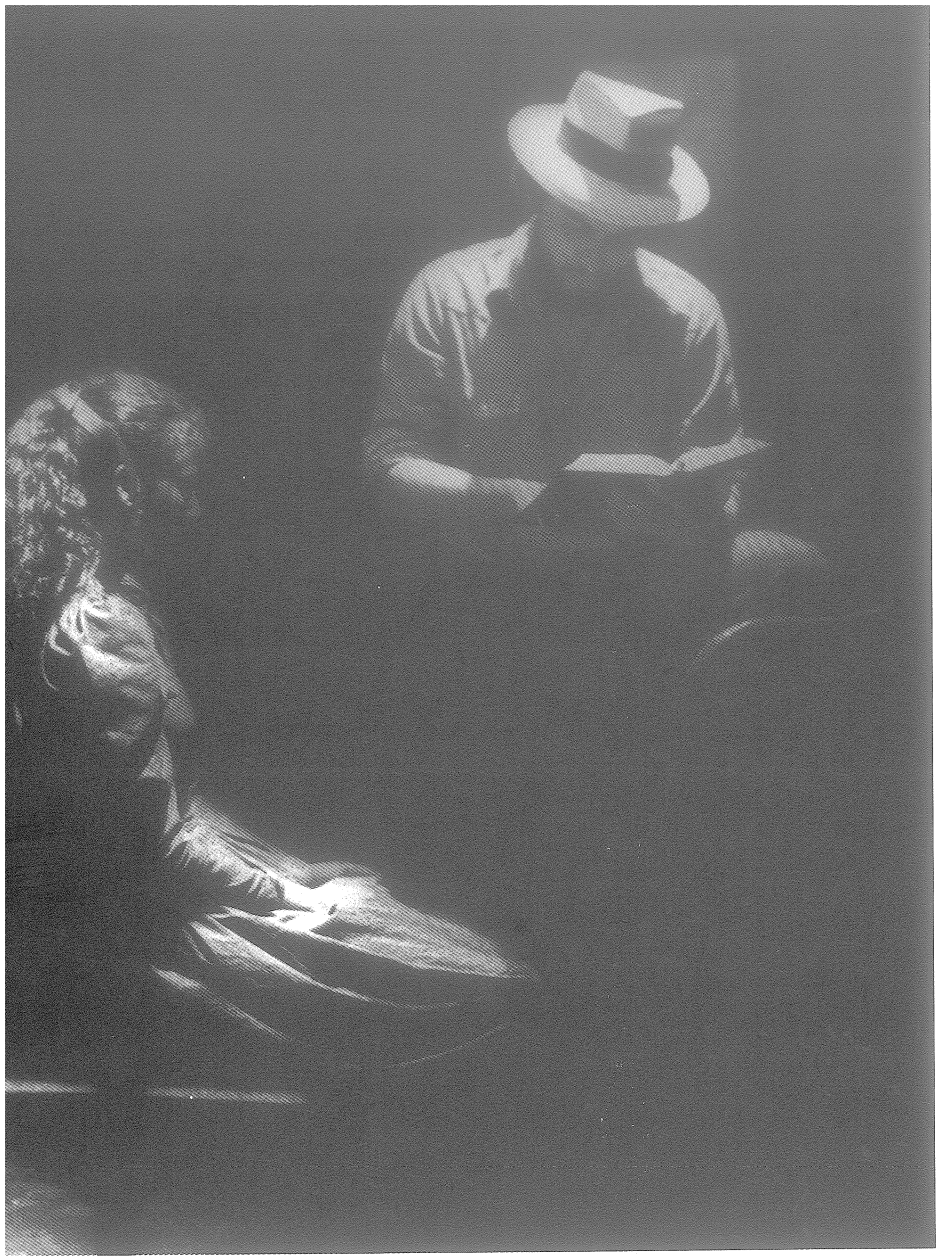
I.Ch.: Donde, además, descubro mi sexualidad, que añade más minorías. Lo primero es que soy zurdo, que hace falta serlo para saber lo que significa. Aunque ustedes no lo crean somos diferentes. No estoy tratando de buscar simpatías sino que creo que funcionamos de forma distinta. Pienso que lo que me pasó, por ejemplo, cuando conocí a Luis Salmerón fue que vimos que éramos dos zurdos y hubo ya una complicidad. Bueno, pues zurdo y judío y escritor y llego a Bordentown y descubro que soy homosexual. Lo único que me faltó fue ser negro, porque entonces hubiera sido un *póker* en Nueva York.

C. M.: *Pero usted escribió un artículo en la revista* Hispamérica[2] *en el que dijo que nada de lo anterior le había causado ningún problema de identidad. En cambio cuando volvió a Venezuela desde EE.UU. sí que surgió un problema. Además, como escritor, estaba con Cabrujas y Chalbaud, ambos comprometidos con la realidad venezolana, y en aquellos momentos en Hispanoamérica los escritores eran gente muy comprometida ideológicamente, en su mayoría. Con una ideología muy de izquierdas.*

I. Ch.: ¡Y salgo yo! Porque lo que me pasó es que con ninguna de estas minorías me comprometí en ningún sentido. Sabía que mi único compromiso era escribir. Nunca pertenecí a una sociedad de zurdos ni a una colectividad judía, siendo absolutamente judío y siendo mi papá un pilar de la sociedad judía. Mi papá era honorable, respetable para toda la comunidad sefardita de Venezuela. Cuando murió Mercedes[3], rabinos de toda Venezuela vinieron al funeral, donde había mil personas, de las cuales, por supuesto, cuatrocientas o más eran católicas. Papá fundó dos sinagogas. Sin embargo, yo nunca pertenecí ni a la colectividad judía ni a ninguna, ni nunca he militado. No quise militar en nada como salvaguardando o

[2] Chocrón, Isaac, «Tu boca en los cielos», *Hispamérica*, XIV, 42, 1985, pp. 65–71.
[3] Hermana de Isaac Chocrón que murió en el terremoto de Caracas de 1967.

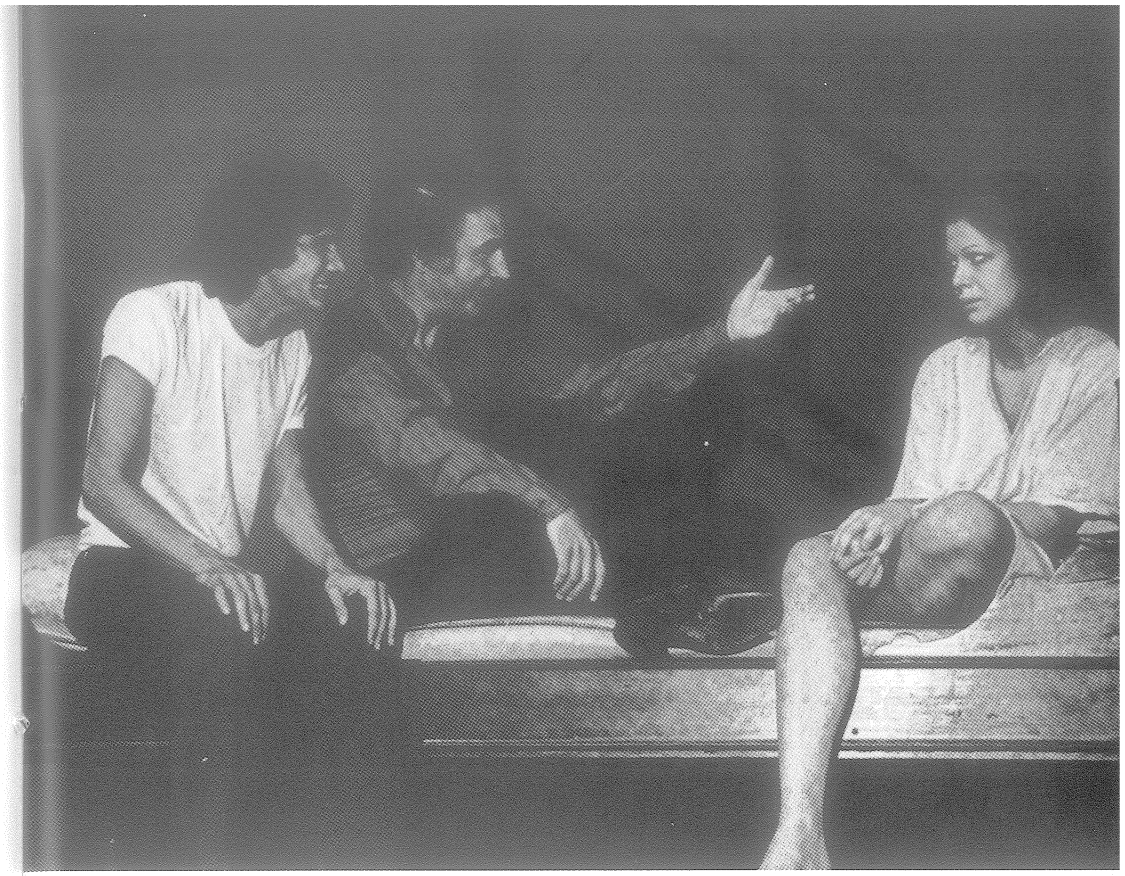
1. Chela Atención y Rafael Gómez en el montaje de 1979 de *Mónica y florentino*. Dirección: Carlos Omobono. Foto: Samuel Dembo ■



2. Lupe Gehrenbeck y Pedro León en *Teresa*, estrenada en 1982.
Dirección: Enrique Porte. Foto: Samuel Dembo ■

3. José Ignacio Cabrujas, Manola García Maldonado, Rafael Briceño, María Teresa Haieck, Chela Atencio y Gustavo Rodríguez en *Alfabeto para analfabetos* (1973).
Dirección: Isaac Chocrón. Foto: Samuel Dembo ■

4. Gustavo Rodríguez, María Teresa Haiek y José Ignacio Cabrujas, primer elenco de *La máxima felicidad,* estrenada en 1974. Dirección: José Ignacio Cabrujas. Foto: Samuel Dembo ■



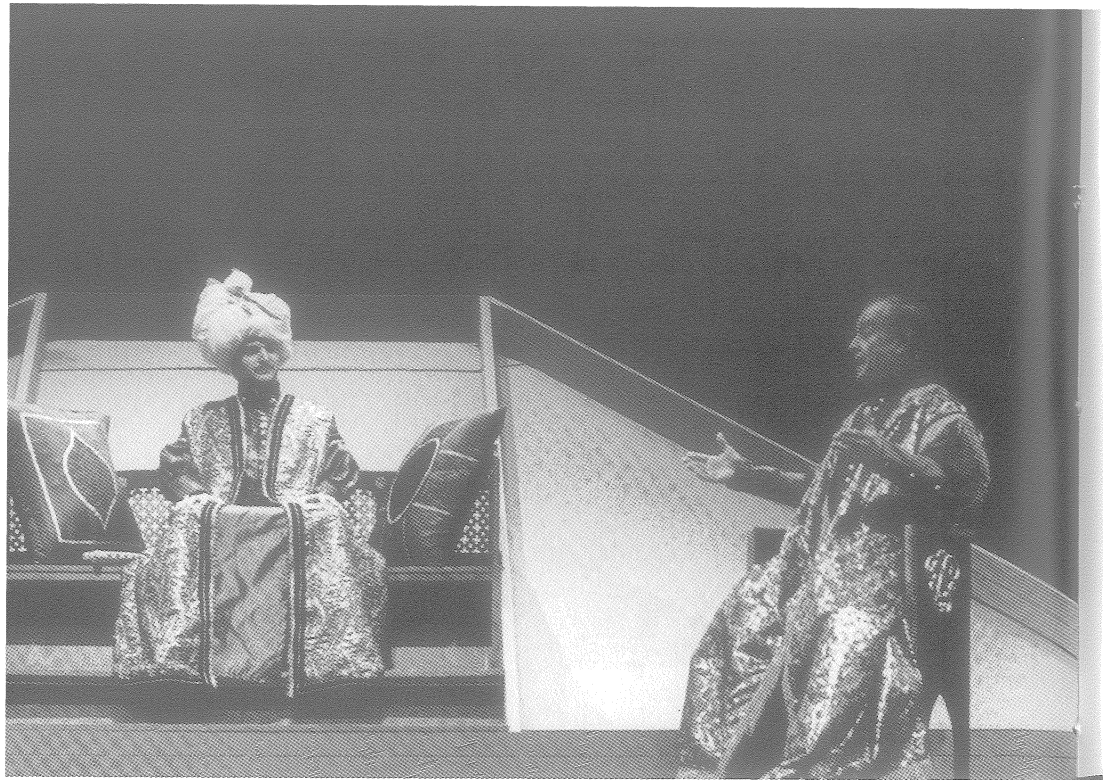
5. Rafael Gómez, Esteban Herrera y María Eugenia Domínguez en el montaje de 1975 de *La máxima felicidad.* Dirección: José Ignacio Cabrujas. Foto: Samuel Dembo ■

6. América Alonso y Lucio Bueno en *El acompañante* (1978). Dirección: José Ignacio Cabrujas. Foto: Samuel Dembo ■

7. *OK* pieza estrenada en 1969 con Oscar Martínez, María Luisa Lamata (en la foto) y Amalia Pérez Díaz. Director: Román Chalbaud. Foto: Samuel Dembo ■

8. *OK* en la reposición de 1976 con Manola García Maldonado, Walter Berruti y Herminia Valdéz. Dirección Ugo Ulive. Foto: Samuel Dembo ■

9. Conchita Obach y Doris Wells en *Asia y el Lejano oriente*, estrenada en 1965. Dirección: Román Chalbaud. Foto: Samuel Dembo ■



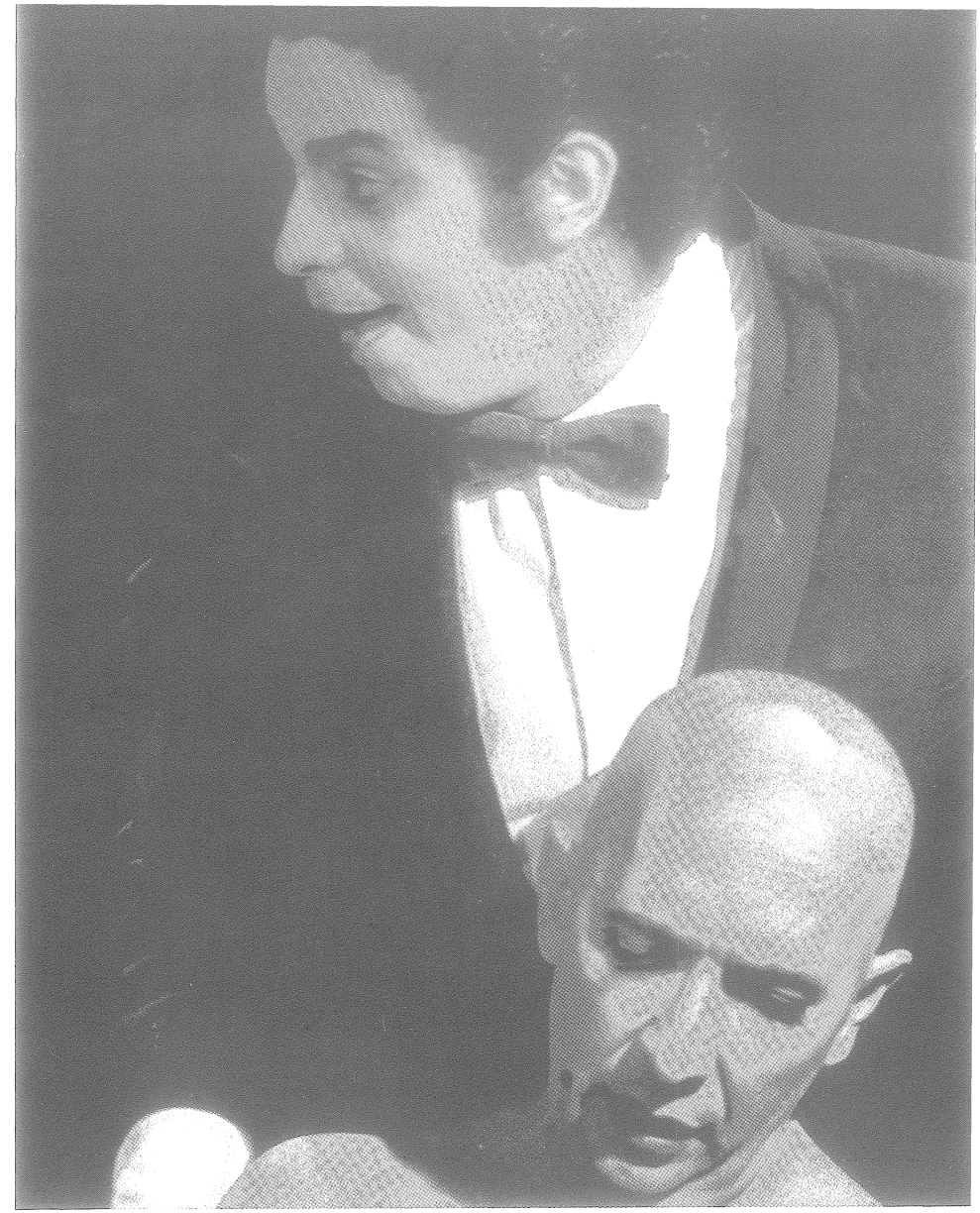
10. Luigi Sciamanna y Fernando Gómez en *Solimán el Magnífico* (1991).
Dirección: Ugo Ulive. Foto: Samuel Dembo ■

11. América Alonso y Lucio Bueno en *El acompañante* (1978).
Dirección: José Ignacio Cabrujas. Foto: Samuel Dembo ■

12. Fausto Verdial y Flavio Caballero en *Simón* (1983).
Dirección: José Ignacio Cabrujas. Foto: Samuel Dembo ■

13. Luigi Sciamanna en *Escrito y sellado* (1993). Dirección: Ugo Ulive. Foto: Samuel Dembo ■

14. Fausto Verdial y Gonzalo Velutini en *Escrito y sellado* (1993).
Dirección: Ugo Ulive. Foto: Samuel Dembo ■



15. José Ignacio Cabrujas y Rafael Briceño en *La revolución* (1971).
Dirección: Román Chalbaud. Foto: Samuel Dembo ■

resguardando el escribir y que me sentía no un *outsider*, pero sabía que mi misión era otra. A pesar de ello, poco a poco me impliqué en responsabilidades cívicas, porque ser profesor en la universidad o ser director en la Compañía Nacional o ahora ser director del Teresa Carreño, lo hago por una obligación cívica. Pienso que todos tenemos que ayudar en algo.

C. M.: *A Chocrón le decían, en los inicios de su carrera, que no era venezolano.*

I. Ch.: A mí se me discriminó mucho. Román tuvo éxito desde que pisó un escenario. Fue un éxito fulgurante y Cabrujas tuvo éxito también desde el principio, sobre todo de los intelectuales. Lo mío fue un poco cuesta arriba. Al principio incluso hubo un crítico español, Santiago Mariños, que hizo una crítica demoledora, me llamaba el nieto de Shakespeare. Decía que yo escribía las obras en inglés y después las traducía. Pero siempre tuve y tengo seguridad en lo que hago, lo que puedan decir de mí negativo, que lo han dicho muchas veces, no me afecta hasta el punto de poner a tambalear mis creencias sino que, al contrario, siento indiferencia. Como también puedo sentir indiferencia si son demasiado exagerados con los elogios. Mi carrera fue una cuesta arriba, lo que sucede es que el público, en general, venía a ver mis obras. Y aunque dijeran que yo era un burgués, que no escribía sobre Venezuela, que no tenía nada que ver con esto, etc, al público le gustaban las cosas que hacía.

C. M.: *No pretendía complacer a nadie sino que hacía su teatro.*

I. Ch.: Y al público le gustaba, de no ser así, no hubiese podido seguir estrenando.

C. M.: *En los años sesenta todos pretendían salvar el país y usted lo único que pretendía, desde que llegó, fue explicarse un poco lo que había a su alrededor.*

I. Ch.: Creo que sí. Acuérdate que me enviaron a los EE.UU. con quince años y regresé a los veintitantos. Me pude quedar en EE.UU., porque el servicio de empleo de la Universidad de Colombia me ofreció varios empleos, uno en la línea naviera Greis Line. Le comentaba a papá esto en mis cartas y él, viendo la posibilidad de que me quedase en EE.UU., le comentó a un amigo suyo –Fredy Müller, hijo de un amigo de papá de Maracay, director de política económica del Ministerio de Relaciones Exteriores, quien después me ayudó mucho en mi carrera de promotor teatral– si habría algún puesto para mí en cancillería. Pero anteriormente, en el cincuenta y dos o cincuenta y tres, estuve un año en París[4] y me sucedió algo curioso. Un día fui a visitar al escultor Víctor Valera, como iba más temprano di una vuelta a la manzana para ver un poquito el barrio y hacer

[4] En la Escuela de Estudios Políticos de La Sorbona.

tiempo, me metí por una calle y no salí donde hubiese querido sino a una placita, parecida a la de al lado del Teatro Nacional pero más chiquita. Me senté en un banco y de pronto sentí que esa placita era Caracas y que yo estaba tratando de evadir Caracas y el toro. Recuerdo eso porque creo que esa tarde dije: «No, yo tengo que volver, aunque después me marche, pero quiero volver a matar ese toro». No quería venir a Caracas por miedos, miedo a tener que vivir por mi cuenta, miedo por mi sexualidad, miedo porque lo que quería era escribir y me aterraba trabajar en una oficina, miedo porque me encontraba totalmente desubicado aquí, en este país, y creo que cuando papá me dijo lo del ministerio yo ya estaba decidido y obsesionado con volver. No sé qué hubiera pasado con mi vida si me hubiese quedado en la Greis Line, a lo mejor hubiera sido un escritor norteamericano que escribe en inglés. ¡Ojalá!, porque hubiera sido terrible que me hubiese quedado allí y no hubiera sido escritor y que me hubiera quedado frustrado. Conozco a mucha gente con una vida frustrada por no haber hecho lo que quería. Una vez, en un reportaje que hicieron sobre mí, José Ignacio[5] dijo que él lo que más admiraba de mí era que siempre había hecho lo que me daba la gana; hubo gente que me dijo «¡Ay, qué feo eso que dijo Cabrujas de ti!, eso es como irónico» y yo les decía «¡No!, a mí me parece que es el mejor cumplido que me han hecho». Es verdad, siempre he hecho lo que me ha dado la gana, afortunadamente lo he logrado, he podido hacerlo.

C. M.: *En su obra se percibe, ahora que lo menciona, la frustración en muchos de sus personajes por no haber hecho lo que han querido; en* Animales feroces, *los tres hermanos frustrados porque no fueron capaces de salir al mundo.*

I. Ch.: Sí, y en *Simón*. Acabo de ver un montaje precioso en Lima, me alegra haberlo visto porque se me había olvidado y pienso que en *Simón* hay cosas muy bien escritas. Hay un fragmento en el que Rodríguez le dice a Bolívar: «Levantarte mañana de esa cama, darte un buen baño porque ya hiedes un poquito, engalanarte como buen joven millonario sudamericano, ponerte tu sombrero 'Bolívar' y salir al mundo», «¿A qué?» –le dice Bolívar. «A reclamar tu parte. Todos tenemos derecho a reclamar nuestra parte del mundo. Para eso nacimos» –le responde Rodríguez.

C. M.: *Y, en sus obras, siempre hay alguien que dice que la pida.*

I. Ch.: Sí, pienso que uno tiene que salir a la vida, pero sabiendo qué quieres de ella, no salir a dar tumbos porque entonces la vida te obliga a hacer otras cosas. Pero si uno sabe a qué sale... Es como esta tarde, tú viniste aquí sabiendo a qué venías pero si hubieras venido sin saber muy bien si ibas a hacer la entrevista o no, pues no sacas nada.

[5] José Ignacio Cabrujas.



C. M.: *Hemos hablado un poco de su vida porque su obra es Isaac Chocrón, una especie de autobiografía ficcionalizada, siempre hay algo autobiográfico en los autores pero lo suyo...*

I. Ch.: Lo mío es crónico, tengo muchísimo, es crónico. Y en la medida en que me ha ido bien y mejor se me creó una esquizofrenia que resolví muy felizmente. La esquizofrenia está basada en que de repente me di cuenta de que me había convertido en dos personas, una es Isaac Chocrón y otra es Isaac. Tenía que saber cómo comportarme cuando Isaac Chocrón y cómo cuando Isaac, y que no debía olvidar nunca que sin Isaac, Isaac Chocrón no existe; de modo que Isaac Chocrón tiene que proteger a Isaac como si fuera un hermano menor. Y desde entonces no hubo esquizofrenia porque en estos momentos estoy siendo Isaac, pero si se necesitara podría ser Isaac Chocrón. En el Teresa Carreño soy Isaac Chocrón, esta tarde en el examen era Isaac Chocrón y creo que Isaac Chocrón se porta muy bien con Isaac. Al mismo tiempo hay una cosa muy buena al haber resuelto eso porque así evito que Isaac Chocrón sea un fatuo, es decir Isaac le da sencillez a Isaac Chocrón, algo así.

C.M.: *En muchas obras hay familia elegida o familia heredada. Familia heredada en* Animales feroces *y en* Clipper, *pero el tratamiento es distinto. En* Animales *hay más violencia, como resentimiento; en cambio, en* Clipper *hay una mayor aceptación de esa familia heredada.*

I. Ch.: Escribí *Clipper* a raíz de la muerte de papá y de Titonga, que murieron con cuatro meses de diferencia y fueron dos golpes muy fuertes. Quizá eso influyó mucho en la ternura que hay en la obra. Ahí me di cuenta de que me gustaba convertir a mis muertos en personajes. Ahora, el único vivo de *Clipper* soy yo. Me gustaría, si se vuelve a montar, cambiar los nombres y poner los reales: Mauricio, José. Como también me gustaría cambiar el nombre a Miguel, de *Escrito y sellado*, porque parece que José Rodríguez[6] se va a morir, si no inmediatamente sí en un futuro próximo. El me dijo una vez: «Cuando yo me muera, cambias el nombre de Miguel y me pones el mío, yo quiero vivir como personaje», y yo se lo prometí. Entonces, si él se llega a morir y se vuelve a montar en otro lugar *Escrito y Sellado,* le cambiaré cosas, otra visión o algo.

C. M.: *Hablábamos de* Clipper *y de* Animales feroces. *Decíamos que* Animales feroces *es más desgarrada, en la fecha en que la escribió estuvo en Inglaterra y conoció el teatro de los jóvenes airados. ¿Podría estar influenciado por ellos?*

I. Ch.: Sí, esos dos años en Inglaterra fueron divinos. Estuve un año en Manchester con el profesor John Mars, que era un completo loco, al que

[6] Personaje real en el que se basó para construir el personaje Miguel de *Escrito y Sellado.*

le encantaba el teatro. Él sabía que yo escribía teatro y le dimos a la tesis un toque creativo. Los últimos seis u ocho meses de mi estancia en Inglaterra estuve en Londres terminando la tesis y ya entonces era divino, en el Shakespeare.

C. M.: *Aparte del teatro clásico, también vio todo el teatro contemporáneo.*

I. Ch.: Claro, era la época de Osborne, Wesker, Pinter,... que estrenaban sus primeras obras.

C. M.: *Puede verse en* Animales feroces *algunas influencias de Pinter, una familia encerrada en sí misma que parece querer devorarse.*

I. Ch.: Sí, es verdad.

C. M.: *Y después de la familia heredada, la familia elegida, también, en gran parte de su producción.*

I. Ch.: Sí, llega un momento en que sólo hay familia elegida. Yo creo que en *Solimán*, oblicuamente, indirectamente está toda la familia elegida; porque él ya no tiene familia, aparte de esposa, los hijos no cuentan porque él los manejaba tanto. Y luego, en *Escrito y sellado* hay pura familia elegida.

C. M.: *Y su apuesta por la persona, porque su teatro es gente.*

I. Ch.: Sí, sí. Cuando me preguntan «qué es el teatro», digo que no creo que sea ideas ni mensaje ni nada de eso. Es gente en una situación irregular, tensa, que los cambia. El modo de reaccionar ellos en la situación y el de la situación con ellos, los cambia y los transforma. Porque creo que el teatro es transformación, esta gente tiene que cambiar para bien o para mal; si no, no hay obra.

C. M.: *Su teatro surge de una situación o de una vivencia casual.* La Máxima felicidad *fue producto de un viaje suyo a San Francisco*, Solimán el Magnífico *partió de una exposición que vio en Washington, ¿por qué recrea en su obra a la persona y no al héroe?*

I . Ch.: Porque me gustaría que *Solimán* fuese como *Simón*, donde no importe lo histórico sino que lo transcienda y se convierta en personaje.

C. M.: *Sí, con* Simón *usted no trató al héroe sino la gestación del héroe, donde la amistad cumplió un gran papel. Y aquí encontramos otro de sus temas: la amistad, que para usted ha sido muy importante.*

I. Ch.: Es el amor perfecto y más duradero. Porque es amor que respeta. Puede que el amor romántico sea más intenso, más avasallador, más satisfactorio, más erótico, más todo. Pero, precisamente, por ser eso se quema, mientras que la amistad es el amor perfecto porque está basado en el respeto mutuo y porque cada cual vive en su casa.

C. M.: *¿La amistad es la compañera perfecta?*

I. Ch.: Sí, pero no suple lo otro. Hay toda una vida, yo diría que desde los dieciséis a los cincuenta y cinco, en que es importantísimo tener pareja,



porque la pareja llena mucho, angustia mucho. Uno sufre queriendo y sufre gozando; mientras que con la amistad no, si uno sufre con un amigo pues no espera volverlo a ver. Me parece importantísimo haber tenido pareja, una o varias en diferentes etapas de la vida, porque si no se ha tenido pareja no se puede ser amigo de otra gente. Porque eventualmente, la relación de pareja, si es buena, se convierte en amistad también. Pero nada puede equipararse al amor fogoso que todos tenemos que sentir en algún momento. Dice Simón en la última escena «voy a dedicarme a mi país», y Rodríguez le dice «¿Y el amor, Simón?», y dice «Conservo la nostalgia, pero no siento el apetito». Me encantó ese parlamento. Entonces, ¡infelices de aquéllos que nunca hayan amado!, me parece horrible. Manuel Puig, que fue gran amigo mío, decía una cosa muy cómica pero muy cierta: «Isaac, ¿tú no te has dado cuenta de que estamos rodeados de gente histérica? ¿Y tú sabes de dónde les viene la histeria?, de que nunca han tenido una buena cogida». Porque por lo menos hay que tener en la vida una para pasar el resto de tu vida acordándote de esa una. ¡Bienaventurados los que hemos tenido muchísimas!, pero los que no han tenido ni una... Hay gente que todas las noches coge y que nunca ha tenido una buena cogida, porque cuando se tiene una buena cogida es que se levita, se ve todo negro, es una maravilla. Si tienes suerte y haces el esfuerzo puedes tener varias o muchas, pero por lo menos tener una para acordarte y no tener histeria.

C. M.: *La obra que se parece menos a Isaac Chocrón es* La revolución. *Dice Chalbaud que gran parte de ella se la contó a usted.*

I. Ch.: Sí, es cierto. Era la época de la revolución cubana y otras aquí y allá. Yo pensé, como dice el personaje, que antes de hacer la revolución afuera y estar marchando hay que hacer la de uno, y no veía que los revolucionarios hubieran hecho la suya. Entonces, pensé escribir una obra de dos enanos que fueran discriminados socialmente y que salían adelante. Incluso comencé a escribir sobre ellos, pero de pronto me di cuenta, no que no iba a conseguir los dos enanos, que se pueden conseguir dos actores pequeños, sino que ser enano no es una discriminación social sino genética. Yo quería una discriminación social. En esos momentos, Román estaba buscando escenarios y gente para una película, creo que era *El pez que fuma*; me llamó por si quería acompañarlo a un «night–club» donde iba a entrevistarse con el dueño para ver si ahí se podía filmar una cosa. Fuimos un día en la noche a un «night–club» de mala muerte, con esas luces azules donde había como ocho parroquianos y esas mujeres, que se llaman «ficheras», sentadas con ellos tomando tragos, pero muy triste la cosa. Román entró a la oficina para hablar con el señor y yo me quedé ahí. De pronto sale un tipo con la cara empolvada: «¡Y ahora viene el *show*!», y empezaron a salir mujeres

que cantaban, pero tan triste y de pronto pensé «¡Pero si esto es!». Salió una gorda y digo «podía ser un transformist», pensé «peor que ser una puta gorda es ser un transfor gordo, que se viste de mujer». Y así fue cómo se me ocurrió todo. Román, es muy cómico y dice muchas cosas; es cierto que muchos de los parlamentos de la obra son cosas que él decía. En esa época, él tenía la manía de leer las cartas y le puse de apodo «Madame Chan». De modo que la obra es un poco eso. Ha tenido un éxito descomunal, en Madrid la están montando a cada rato, el Estudio Cien la monta continuamente.

C. M.: *Usted presentó situaciones sorprendentes en su teatro.*

I. Ch.: Lo de Rafael Briceño, vestido de mujer, en el estreno de *La revolución* fue un escándalo enorme.

C. M.: *Y sus apuestas por la familia elegida, así como presentar un* mènage à trois *como fórmula perfecta para la convivencia, debió causar, cuanto menos, sorpresa en su momento*[7].

I. Ch.: No sé, han pasado cosas curiosas con mis obras. En su momento es como si no las entendiesen, no el público sino la crítica. Pasa el tiempo y las piezas se convierten, como si se adelantaran al tiempo y después parecen absolutamente normales.

C. M.: *Eso quizá fue lo que pasó con* Asia y el lejano Oriente.

I. Ch.: Sí, ahora se debería volver a poner.

C. M.: *Con* Asia y el lejano Oriente *decía la crítica, en su momento*[8]*, que no era Venezuela, a pesar de la similitud.*

I. Ch.: Sí, por eso le puse *Asia y el lejano Oriente*, porque pensé que mientras más lejos pusiera la situación más contundente y más fuerte iba a ser la bofetada. Yo me inspiré un poquito en esa opereta de Laurence Olivier que se llama *El Micado*. *El Micado* sucede en Japón y son todos japoneses y el micado es el emperador, y lo divertido de la opereta es que uno de los micados está en Inglaterra. Entonces, yo pensé «lo voy a poner lejísimos para que la bofetada sea más contundente».

Ahora sí sienten que es Venezuela, por eso lo montan todas las universidades, a cada rato la montan todos los grupos ahorita. Desde hace diez años no se hace un montaje profesional de *Asia*. Yo pienso que viéndola, este viernes fui a verla con el grupo de Carabobo, me di cuenta de que podría ser una comedia musical estupenda.

C. M.: *Ésta no ha sido la única ocasión en la que usted, cuando habla de Venezuela, sitúa la obra en el exterior.* El quinto infierno *en EE.UU. y habla por boca de una extranjera; en* Animales feroces *la que habla de Venezuela es*

[7] En 1969 se estrenó *Okey* en Caracas, obra en la que dos mujeres comparten a Franco, el personaje masculino.

[8] Obra estrenada en 1966.



*Sol, que vive fuera desde hace muchos años. ¿Por qué plantea el tema de esa forma, para abarcarla mejor desde la lejanía?*

I. Ch.: Es cierto, qué curioso porque nunca se me había ocurrido; pero sí, es cierto. Podemos buscar más ejemplos. También en *Simón* y en *Escrito y sellado*.

C. M.: *Otro tema que aparece de forma brusca en* Animales feroces *y que poco a poco se convierte en acompañante de otros personajes es la muerte. Y de forma aun más explícita en* Escrito y sellado, *aunque de forma diferente.*

I. Ch.: Creo que lo que pasó, Carmen, es que en mis muertos personales, consanguíneos, no tuve un proceso. Los que se murieron no tuvieron un proceso de deterioro antes de la muerte. Titonga se enfermó en diciembre; estaba en Miami, salimos corriendo en enero, la trajimos y el 23 de enero se murió. Todo muy violento, muy rápido, que tú no entiendes. Luego Papá, en 18 días, llegó de un almuerzo, se cayó, le dio una embolia, lo llevamos al hospital y ya está. En ambos casos, te hablo de las muertes más recientes, quedaron inconscientes los últimos días. Pero luego viene la enfermedad y muerte de Luis, que fue mi familiaridad con la muerte, porque la estuve aprendiendo gota a gota, no de sopetón. Gota a gota, viendo el deterioro de un ser joven. Y ese proceso me adiestró para aceptarla y que me pareciera natural. Fue una muerte en la que hubo despedida y todo, no como las otras en las que murieron inconscientes de un momento a otro. Después murió mi hermano Mauricio y fue igual a las anteriores, le dio un infarto, lo operaron, mejoró un poco pero volvió a empeorar y cuando yo llegué a Nevada estaba absolutamente inconsciente, a los tres días murió. Luego Elías Pérez Borja, que es un personaje muy importante en mi vida, murió en 45 minutos. Cuando la muerte de Elías, que creo que ni se dio cuenta de que moría, la gente decía: «¡Qué bueno morirse así, como Elías!» En cambio yo decía que no, porque me parece que uno debe morir despidiéndose, como lo hizo Luis, por lo menos de mí se despidió y es muy parecida a la escena de *Escrito y sellado*. Y porque me parece una realidad absoluta a mi edad, no es que la desee ni esté buscándola pero creo que estoy viviendo el tercer acto. Si me dijeran que si quiero volver al primer acto yo diría que jamás volvería, porque habría que tener la edad del primer acto; entonces no, a mí me parece perfecto, estoy en el tercer acto y cuando caiga el telón, cayó.

C. M.: *Hablemos ahora de la técnica de sus obras. Pero antes dígame si es cierto lo que me contó Horacio Peterson*[9] *que usted no quiere hablar de sus obras antes del estreno y envía a todos a hablar con el director.*

[9] Director de *Amoroso o una mínima incandescencia* en su estreno en 1961.

I. CH: Sí, porque cuando, antes de estrenar cualquier obra, me empiezan con las preguntas «¿de qué trata la obra, cuál es el tema de la obra?», digo «No, pregúntenle a los actores o al director». Creo, si usamos la metáfora ramplona de que mis obras son mis hijos, que soy el padre ideal porque el problema de los padres es que dirigen, aconsejan, torturan, planifican la vida de los hijos; mientras que yo soy un padre, primero muy infiel, que una vez que el hijo sale al mundo ya ni se acuerda de él. Ni siquiera me releo, que sería como verlo o buscarlo. Nunca me he releído y las poquísimas, serán dos o tres veces, que de repente me provocó leer algo anterior, me crispo y me pone tan nervioso que no puedo, especialmente las novelas no las puedo leer. Entonces siento que estos hijos se van al mundo y que en cuanto viene la producción original, que es la de Caracas, ya no son más míos, que son de los actores. Pienso que los actores son los reyes del teatro y obviamente el director, y yo ya no me meto más con ellos.

C. M.: *Pero lo ata todo muy bien.*

I. Ch.: ¡Ah!, como dice Ugo Ulive con *Escrito y sellado*: «esto ya está dirigido al ochenta por ciento». Yo no me meto más con ellos, tienen su vida; algunas obras tienen mejor vida que otras, más agitada, más exitosa, más frecuente. Hay algunas que desaparecen por treinta años, como *Animales feroces*, y vuelven a aparecer. Y contrariamente a los hijos, que no quieren nada con los padres y que son malagradecidos, por decirlo así, mis hijos no, ellos lo que hacen es mandar plata todo el rato, no se quedan ni con un centavo y mandan y mandan plata al padre que los creó. Parece un chiste, pero hoy en día siento que escribo y es un regalo, se lo doy al mundo y que hagan con eso lo que les de la gana.

C. M.: Pero al menos para el estreno sí que ejerce de padre, porque elige al director, a los actores...

I. Ch.: Sí, porque tengo la suerte, claro que si no la tengo ahora no la tendría nunca, de que al terminar una obra elijo al director y tengo aprobación del reparto y de todo. Pero en los estrenos del extranjero no puedo, por eso, en la medida de lo posible, no me gusta ver obras montadas en el extranjero, a menos que ya estén fogueadas y tengan aceptación de público. Pero para mí es muy sufrido ir a un estreno en el extranjero, porque llego al lugar –eso me pasaba antes porque ya hoy en día no lo haría– y, como te digo, llego para un estreno un día o dos antes y viene la eterna rueda de prensa, trato de ayudar en la promoción, pero no conozco ni a los actores ni al director y veo la obra. Claro, si no me gusta me callo y digo al final «Ah, muy buen esfuerzo», lo que sea, pero de pronto si me quedo unos días más y no funciona, es incomodísimo porque yo no he tenido nada que ver con eso. Aquí sí, como me responsabilizo por la elección... Pero no voy nunca



a ensayos. Primero hablo con el director y si veo que él ha entendido lo que he querido hacer me retiro tranquilo, voy a la primera lectura y ya después me quedo en mi casa y, si después el director tiene algún tipo de problema me llama y yo voy porque estoy dispuesto a cambiar cualquier parlamento con tal de que el actor se sienta cómodo, eso para mí es importantísimo. El actor se tiene que sentir seguro con el papel que escribí, y después nada. Si me invitan a los últimos ensayos voy, nunca me refiero a lo que he visto en presencia de los actores. Hablo con el director si sintiese que la cosa no está como quiero, ya después voy al estreno y durante el rodaje iré una o dos veces más o a la función final. Los actores se resienten un poco, porque ellos sienten que me despego, pero les explico y ellos lo entienden, que ya no es mía. De pronto hay cosas mágicas, como el *Simón* de Lima, te juro que es una de las cosas más hermosas que he visto montadas. Con una atmósfera de cariño y de hurgar el texto, de comprenderlo; eso es sensacional y me encantó. Pero fui a ver *Escrito y sellado* a Nueva York, cuando ya habían salido las críticas, casi al final, faltando dos funciones, más que todo porque soy muy amigo de Pablo Cabrera[10], quien no quería que yo fuera a verlo porque ya habían salido las críticas y hablaban mal de los actores, pero yo sentía como vergüenza de no estar con ellos, especialmente porque no había resultado. Las críticas hablaban muy bien de la obra y regular de los actores.

C. M.: *Y ahora, en cuanto a la técnica de sus obras, las primeras están más apegadas a las normas clásicas, después galanteó un poco con las innovaciones, desde* Amoroso.

I. Ch.: *Amoroso*, por ejemplo, es una hija que la pobrecita no ha tenido muy buena vida, porque no la montan en ninguna parte.

C. M.: *Peor vida ha tenido* Alfabeto para analfabetos.

I. Ch.: Tampoco, esa es otra de las pobres que a lo mejor son feas o son gordas y nadie se quiere casar con ellas.

C. M.: *Usted dijo en alguna ocasión que creía en* Alfabeto, *pensaba que con el tiempo esta obra saldría adelante.*

I. Ch.: El problema de *Alfabeto* fui yo en el estreno de Caracas, porque nunca había dirigido. Yo quería que Cabrujas la dirigiese, pero él insistía en que quería actuarla, dijo «No, pero vamos a hacerla entre todos». Aunque yo firmé la dirección, en realidad fue como un híbrido en el que todo el que decía algo, «Pues sí, está bien, hazlo así». Pero *Alfabeto* está teniendo una vida muy cómica. Víctor Catena, en Torremolinos, da clases de actuación y el texto que usa es *Alfabeto*. Lo más sorprendente es que no sólo es él, sino que varios otros en España lo usan para hacer escenas. El problema de

[10] Director del montaje de *Escrito y sellado* en Nueva York.

*Alfabeto*, como yo la veo y el día que la monten así puede tener un gran éxito, es como un *tablao* flamenco, sentados todos en media luna y con palmas. Nosotros la montamos así como muy austera, como si fuera en Noruega, con unos trajes muy sobrios y con una música extrañísima que hizo un compositor de aquí que se llama Juan Carlos Núñez, que era pura percusión y que tenía un enorme gong tibetano, que cuando lo tocaban en la obrita que hay dentro sobre santa Teresa, que a mí siempre me ha gustado esa obrita, ese gong retumbaba en el teatro. Pero yo lo que quería era que fuese un *tablao* flamenco y si alguna vez alguien lo montara así, a lo mejor le funciona. Pero yo no me meto, ésa es su vida; si alguna de las obras se quedaron en un convento de clausura, pues ¡allá ellas! También sucede que cuando una obra tiene éxito en algún lugar es como una piedra que tiran al agua, porque entonces empieza todo el mundo a querer montar esa obra. Entonces, ¿qué pasa? que la gente en el extranjero siempre monta las mismas: *Asia y el lejano Oriente*, *La revolución*, *Okey*, *Tric-Trac*, *La máxima felicidad*. De las dieciséis estrenadas, yo diría que como unas ocho, la mitad, tienen vida activa. Quien no tiene vida activa es *Mónica*, *Alfabeto*, *Amoroso*...

C. M.: *Y* Solimán el Magnífico, *aunque todavía es pronto.*

I. Ch.: Sí, aún es pronto. Además, *Solimán* es una obra que necesita gran aparataje. Hice *Solimán* como lo hice porque a mí siempre me gusta correr riesgos, me di cuenta que era antieconómica. ¿Cómo ibas a tener diez actores y al mismo tiempo diez extras? Pero en ese momento yo quería hacerlo así porque tenía que dar una idea de la grandeza y con tres personajes no se puede, se podría, pero no.

C. M.: *Siguiendo con la técnica de sus obras, decíamos que galanteó con las innovaciones técnicas, teatro dentro de teatro, Brecht, Piscator... Hasta* Tric–Trac, *su obra más experimental, tras ella, a partir de* La Máxima, *hay más concreción, aparece de forma definida el estilo chocroniano, con diálogos muy equilibrados y utilizando un mínimo de recursos.*

I. Ch.: Este estilo, ¿cómo lo llamas? ¿conciso? Que es como magro, ¿empieza, según dices, con *La Máxima*? Porque donde me lo dijeron amigos fue un poco con *Solimán* y muchísimo con *Escrito y sellado*. Incluso alguien me dijo «pero tú vas a terminar escribiendo nada más que «el gato es negro, la mesa es redonda»».

C. M.: *Ya, pero es que* Escrito y sellado *es su última obra y en ella es donde más concreción ha alcanzado.*

I. Ch.: Porque, últimamente desconfío mucho de los adjetivos y me gustaría escribir con sustantivos. Ahorita estoy escribiendo mi nueva obra, estoy muy entusiasmado y que tiene un tema bíblico; bueno, está tomada



de un tema bíblico. No es sobre muerte ni sobre tristeza, es un idilio amistoso. La obra se llama *I reyes I*. Y es de el *Libro de reyes*, uno, que empieza diciendo: David está muy viejito y está muy enfermo, no lograban darle calor, lo arropaban y no tenía calor, se les ocurrió buscar a la virgen más bella del reino para que le diera calor y lo acompañara, y traen a una sulamita. Ella viene y dicen «y David nunca la conoció». Le pregunté a mi maestra de hebreo «¿qué es esto de que nunca la conoció?», y ella me dice «¡Ay Isaac!, en la Biblia el no conocer es el no haberse acostado» y eso me encantó.

C. M.: *¿Y será más concisa aun que* Escrito y sellado*?*

I. Ch.: ¡Ay, no sé! De pronto puedo volver a los adjetivos. No sé, no sé, yo soy muy intuitivo escribiendo, afortunadamente. ¡Déjame tocar madera!, yo no intelectualizo.

C. M.: *Háblenos un poco de su faceta como narrador. Es curioso que lo primero que escribe sea una novela y después no vuelva a sentir la necesidad de escribir otra hasta catorce años*[11] *más tarde.*

I. Ch.: Bueno, no fue necesidad. Yo tenía un editor catalán, Benito Milla, y él me comenzó a decir «¿Por qué no escribe usted una novela?, yo pienso que usted puede escribir una novela». Entonces fui a estas excavaciones de Coro y escribí *Se ruega no tocar la carne*[12], cuando terminé la novela la mandé con un seudónimo a Benito Milla y él me llamó por teléfono para decirme: «¿Y quién se cree usted que soy yo, cree usted que soy un bobo? Eso tiene su estilo». Fue un poco por él y tuvo éxito. Después escribí *Pájaro de mar por tierra* que es la Biblia para un gentío y que siguen apareciendo las nuevas generaciones, que se la saben de memoria y que ha tenido muchísimas ediciones. Y después vinieron las *50 vacas gordas* que ha sido una locura, porque todas las mujeres se identificaban con la mujer y también, eso que tu me decías antes de que *Asia* vaticinó cosas, con *50 vacas gordas* pasó un poco eso, yo no puedo haber sido brujo para saber que ahora empezaban las flacas y empezaron las flacas, flaquísimas, muertas de hambre, pero a punto de morir en el desierto, sin agua hoy.

*C. M.: Y después* Toda una dama.

I. Ch.: Sí, que esa la escribí en Washington. Ahora estoy escribiendo otra novela que está basada en mi familia, pero esto me va a tomar como dos o tres años.

[11] *Pasaje* fue publicada en 1956 y su siguiente novela, *Se ruega no tocar la carne por razones de higiene*, en 1970.

[12] En la novela se narra la experiencia de N. L. Bofors, un arqueólogo, y Gloria, una caraqueña a la que Bofors ha invitado a pasar unos días en las excavaciones.

# Índice de obras de Isaac Chocrón


*50 vacas gordas* 9, 36, 57, 60, 82, 249

*A propósito del triángulo* 3, 4, 103, 137, 218

*Alfabeto para analfabetos* 3, 27, 81, 84, 88, 90, 91, 92, 128, 129, 135, 140, 142, 144, 145, 151, 169, 183, 184, 192, 196, 204, 221, 223, 226, 247

*Amoroso o una mínima incandescencia* 3, 16, 51, 52, 61, 62, 68, 74, 81, 86, 92, 98, 110, 134, 139, 140, 144, 151, 166, 167, 176, 192, 193, 204, 215, 216, 219, 217, 245

*Animales feroces* 3, 4, 16, 28, 34, 37, 42, 43, 45, 51, 52, 53, 59, 66, 68, 69, 73, 75, 82, 86, 92, 93, 95, 96, 98, 108, 110, 111, 114, 116, 117, 118, 123, 125, 134, 136, 137, 138, 140, 144, 146, 147, 151, 161, 162, 163, 172, 181, 191, 193, 198, 201, 205, 213, 216, 217, 219, 220, 223, 227, 229, 240, 241, 242, 244, 245, 246

*Asia y el lejano Oriente* 3, 4, 9, 16, 26, 39, 50, 51, 52, 53, 54, 59, 60, 88, 89, 110, 128, 130, 135, 140, 141, 144, 151, 168, 169, 172, 173, 183, 184, 192, 193, 194, 198, 201, 204, 213, 220, 221, 223, 226, 244, 248

*Clipper* 3, 4, 20, 34, 35, 43, 45, 48, 51, 69, 71, 93, 94, 95, 96, 98, 113, 118, 125, 135, 139, 151, 152, 161, 162, 163, 172, 181, 182, 191, 193, 197, 198, 203, 205, 213, 230, 231, 232, 241

*Doña Bárbara* 6, 222

*El acompañante* 3, 28, 66, 74, 101, 110, 111, 116, 117, 118, 123, 136, 148, 149, 154, 156, 158, 172, 173, 183, 184, 185, 186, 196, 198, 224, 225, 228, 229

*El quinto infierno* 3, 4, 16, 37, 52, 53, 54, 57, 60, 64, 65, 67, 69, 75, 85, 86, 90, 92, 108, 110, 116, 123, 130, 134, 138, 140, 144, 154, 155, 172, 176, 177, 192, 193, 201, 215, 216, 217, 219, 237, 244

*Escrito y sellado* 3, 4, 33, 34, 35, 38, 49, 67, 69, 72, 74, 77, 78, 79, 82, 96, 98, 110, 116, 123, 124, 125, 126, 134, 136, 138, 139, 141, 148, 149, 150, 151, 170, 172, 177, 191, 198, 205, 233, 241, 242, 245, 246, 247, 248, 249
*I reyes I* 3, 4, 38, 49, 50, 61, 65, 81, 98, 105, 106, 107, 110, 116, 117, 124, 125, 126, 127, 136, 139, 141, 142, 154, 156, 160, 177, 179, 191, 198, 233, 249
*La máxima felicidad* 3, 4, 37, 46, 47, 48, 49, 64, 66, 67, 79, 101, 102, 108, 110, 118, 119, 121, 122, 124, 134, 136, 146, 148, 154, 156, 158, 183, 184, 185, 191, 193, 196, 198, 203, 205, 207, 219, 227, 228, 229, 248
*La Pereza domina Timbuctú* 6, 103, 137, 226
*La revolución* 3, 4, 26, 38, 51, 56, 64, 66, 69, 73, 79, 98, 99, 100, 109, 118, 121, 124, 135, 146, 148, 151, 166, 183, 184, 192, 193, 195, 196, 198, 206, 207, 224, 225, 226, 228, 243, 244, 248
*Los siete pecados capitales* 5, 6, 103, 226, 227
*Mesopotamia* 3, 4, 17, 34, 38, 48, 49, 51, 67, 68, 69, 72, 73, 80, 82, 103, 104, 105, 106, 107, 113, 116, 117, 118, 120, 124, 135, 136, 137, 146, 148, 151, 154, 156, 158, 160, 183, 184, 185, 191, 197, 198, 203, 205, 213, 219, 227, 229, 230
*Mónica y el florentino* 3, 4, 9, 37, 40, 43, 51, 52, 61, 65, 69, 70, 84, 108, 110, 116, 134, 140, 143, 144, 146, 147, 154, 172, 173, 175, 192, 204, 215, 216, 217, 237
*Okey* 3, 4, 16, 39, 46, 48, 52, 55, 64, 101, 102, 110, 112, 116, 118, 121, 123, 134, 137, 146, 150, 151, 154, 156, 177, 191, 192, 193, 195, 198, 203, 207, 219, 223, 224, 225, 228, 236, 244, 248
*Pájaro de mar por tierra* 36, 57, 64, 249
*Pasaje* 33, 34, 137, 237, 249
*Se ruega no tocar la carne por razones de higiene* 57, 60, 249
*Simón* 3, 4, 16, 19, 20, 23, 25, 38, 49, 52, 56, 65, 68, 69, 72, 76, 105, 109, 112, 116, 123, 124, 125, 135, 149, 165, 166, 172, 173, 175, 179, 180, 191, 197, 213, 230, 231, 232, 240, 242, 245, 247
*Solimán el Magnífico* 3, 4, 49, 81, 96, 98, 105, 125, 126, 134, 141, 164, 172, 173, 175, 179, 180, 191, 197, 205, 230, 231, 232, 242, 248
*Toda una dama* 36, 249
*Triángulo* 5, 6, 16, 103, 218
*Tric-Trac* 3, 4, 16, 27, 52, 88, 89, 90, 128, 129, 134, 137, 139, 141, 145, 169, 170, 186, 193, 194, 198, 204, 221, 222, 223, 226, 248



# Índice onomástico

Acosta, Ricardo 14
Agüero, Gilberto 14, 17, 83
Albee, Edward 17, 28, 86
Alvarado, Rafael 14
Álvarez, Alberto 12
Antillano, Margato 12
Appia, Adolphe 17, 163
Arconada, Luis 18
Artaud, Antonin 14, 17, 27, 90, 92, 107, 153
Aristóteles 189
Arocha, Orlando 234
Armas, Josefina 12
Armengol, Laly 19
Ayala Michelena, Leopoldo 9, 11

Barrault, Jean Louis 132
Barroeta, Pedro 9
Beck, Julian 132
Beckett, Samuel 17, 99, 105, 142, 151
Beethoven, Ludwig 106, 141, 165, 180
Bermúdez, Guido 16
Blanco Fombona, Rufino 51
Blanco, Andrés Eloy 9, 10, 11
Brandler, Alfredo 9
Brecht, Bertolt 14, 23, 87, 88, 248
Britto García, Luis 17, 19, 226
Brook, Peter 132
Bustamante, Esther 5
Bustamante, Óscar 16

Caballero, Fernán 40
Caballero, Néstor 17, 18, 19
Cabrera, Pablo 247
Cabrujas, José Ignacio 5, 6, 9, 12, 16, 18, 20, 23, 24, 25, 52, 83, 90, 103, 130, 194, 196, 197, 218, 221, 223, 225, 226, 227, 228, 230, 238, 239, 240, 247
Calcaño, Eduardo 11
Calderón de la Barca, Pedro [Calderón] 91, 132
Campos, Angélica 19
Camus, Albert 27, 37
Carballido, Emilio 17
Certad, Aquiles 11
Colmenares, Luis 12
Constante, Antonio 17
Corneille, Pierre 91
Costea, Romeo 9, 12, 215, 237
Craig, Edward Gordon 17, 163
Curiel, Nicolás 9, 23, 83

Chalbaud, Román 1, 5, 6, 9, 10, 12, 16, 18, 20, 21, 22, 23, 25, 52, 83, 90, 103, 194, 218, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 238, 243
Chejov, Anton 17, 85
Chesney, Luis 18, 19

Dembo, Miriam 5, 16
Dembo, Samuel 1, 5, 16
Deval, Jacques 10
Díaz Rodríguez, Manuel 51
Díaz Sánchez, Ramón 9, 12
Díaz, Jorge 17
Dostoievski, Fedor 132
Dragún Osvaldo 17

Eliot, T. S. 132
Erminy, Thais 17, 19
Escalona, José Simón 19

Faulkner, William 132
Franco, Vicky 9, 12

Gallegos, Rómulo 51, 222
Gambaro, Griselda 17
Garaycochea, Óscar 19
García Lorca, Federico 40
Gavloski, Johnny 19
Genet, Jean 17, 142
Giménez, Carlos 18, 19, 20
Goldoni, Carlo 17
Gómez Obregón, Jesús 10, 12
González León, Adriano 51
Gorostiza, Carlos 17, 216
Gota, Armando 17, 122, 225
Gramcko, Ida 12, 15
Granados, Enrique 169
Grotowski, Jerzy 91, 132, 169, 204
Guinán, Rafael 11

Hauptmann, Gerhart 116
Heidegger, Martin 37
Herrera Luque, Francisco 51
Herrera, Larry 17, 19

Ionesco, Eugène 17
Izaguirre, Enrique 12

Kazan, Elia 28
Kierkegaard, Sorën 37

Lange, John 1, 5, 16
Laredo, Inés 9, 18
Lejter, Herman 12
Lerner, Elisa 12, 15, 17, 226
Lessing, G. E. 84
Lope de Vega, Félix 17
López, Alfonso 9, 12

Lloyd, Caroline 222

Maeterlinck, Maurice 103, 104, 205
Malina, Judith 132
Mancer, Eduardo 12
Marivaux 91
Martínez, Andrés 14
Martínez, Carlota 19
Martínez, Ibsen 17, 19
Martínez, Leoncio 11
Medina Febres, Mariano 9
Mendoza, Francisco 16
Meneses, Guillermo 9
Milla, Benito 249
Miller, Arthur 28, 95
Miranda, Jaime 18
Molierè 17
Moncayo, Berta 12
Montiel, Guillermo 12



Moratín, Leandro Fernández de 17
Moreno, Eduardo 18
Moreno, Xiomara 19
Müller, Heiner 17
Muñoz, Inés 19, 105, 230

Núñez, José Gabriel 14, 17, 83
Núñez, Juan Carlos 248

Oliver, Nelly 19
O'Neill, Eugene 10, 17, 29
Orsini, Humberto 9, 12, 17
Ortiz, Carlos J. 9, 12, 189
Osborne, John 119, 242
Otero Silva, Miguel 51

Palma, Carmen 12
Paz y Mateos, Alberto de 9, 10, 12
Peña, Edilio 17, 18, 19, 83
Peraza, Luis 9, 10, 11, 12
Pérez Borja, Elías 5, 16, 222, 245
Peterson, Horacio 9, 10, 12, 217, 218, 219, 245
Pinter, Harold 17, 114, 194
Pinto, Gilberto 9, 12, 14, 52, 83
Pirandello, Luigi 17, 29, 87, 91, 98, 107, 108, 152
Pocaterra, José Rafael 51
Porte, Enrique 17
Puig, Manuel 243

Quintero, Lucía 15, 221
Quevedo, Francisco de 23

Rachmaninoff, Sergei 106, 142
Rengifo, César 9, 11, 12, 15, 52
Rial, José Antonio 19, 221
Riaza, Luis 17
Rivas, Víctor Manuel 9
Roche, Marcel 16
Rodríguez Barrera, Alberto 14
Rojas, Ana Julia 10
Romero, Mariela 15, 17
Romero, Pilar 19
Rossel, Levi 14
Rossini, Giacomo 169
Rueda, Lope de 17

Salazar, Freddy 12
Santana, Rodolfo 13, 14, 17, 19, 51, 52, 83
Sartre, Jean-Paul 27, 37, 119
Schön, Elizabeth 9, 12, 15
Shakespeare, William 17, 35, 91, 109, 239, 242
Shepard, Sam 17, 26
Sófocles 116
Strassberg, Lee 132
Strehler, Giorgio 132
Strindberg, August 17, 94, 95, 116
Sujo, Juana 6, 10, 12, 216, 217

Telesnik, Ricardo 17, 195
Teresa de Jesús [santa Teresa] 49, 70, 81, 91, 169, 248
Trujillo, Manuel 13, 83, 218, 226

Ulive, Ugo 1, 17, 19, 20, 33, 104, 219, 223, 229, 230, 232, 233, 246
Uslar Pietri, Arturo 9, 12, 51

Valle-Inclán 23, 142
Venegas, Horacio 11
Vera, Enrique 11

Wesker, Arnold 17, 242
Williams, Paul 14, 17
Williams, Tennessee 28

# Bibliografía

## I. OBRA DE ISAAC CHOCRÓN

### I.1. Dramaturgia


CHOCRÓN, Isaac (1981), *Teatro I*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992, (2ª ed.) [contiene: *OK* (1969), *La revolución* (1972) y *El acompañante* (1978)].

CHOCRÓN, Isaac (1984), *Teatro II*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992, (2ª ed.) [contiene: *Animales feroces* (1963), *La máxima felicidad* (1974) y *Mesopotamia* (1980)].

CHOCRÓN, Isaac (1987), *Teatro III*, Caracas, Monte Ávila Editores [contiene: *Mónica y el florentino* (1959), *El quinto infierno* (1961) y *Amoroso o una mínima incandescencia* (1961)].

CHOCRÓN, Isaac (1990), *Teatro IV*, Caracas, Monte Ávila Editores [contiene: *Asia y el lejano Oriente* (1966), *Tric-Trac* (1967) y *Alfabeto para analfabetos* (1973)].

CHOCRÓN, Isaac (1992), *Teatro V*, Caracas, Monte Ávila Editores [contiene: *Simón* (1983), *Clipper* (1987) y *Solimán el Magnífico* (1991)].

CHOCRÓN, Isaac (1992), *La Pereza domina Timbuctú*, en VV.AA., *Los siete pecados capitales*, Caracas, Monte Ávila, 1992, 2ª ed., pp. 45-63.

CHOCRÓN, Isaac (1993), *Escrito y sellado*, Caracas, Centro Cultural Consolidado.

CHOCRÓN, Isaac (1993), *A propósito de triángulo*, en *Triángulo*, Maracaibo, Pancho El Pájaro, 1993 (ed. de Leonardo Azparren G.).

CHOCRÓN, Isaac (1996), *I reyes I*, manuscrito.


### I.2. Narrativa


CHOCRÓN, Isaac (1956), *Pasaje*, Barcelona, Edime.

CHOCRÓN, Isaac (1970), *Se ruega no tocar la carne por razones de higiene*, Caracas, Tiempo Nuevo.

CHOCRÓN, Isaac (1972), *Pájaro de mar por tierra*, Caracas, Tiempo Nuevo.

CHOCRÓN, Isaac (1975), *Rómpase en caso de incendio*, Caracas, Monte Ávila Editores.

CHOCRÓN, Isaac (1980), *50 vacas gordas*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1980 (2ª ed.).

CHOCRÓN, Isaac (1988), *Toda una dama*, Caracas, Alfadil Ediciones.


### I.3. Ensayo


CHOCRÓN, Isaac (1966), *El nuevo teatro venezolano*, Caracas, Oficina Central de Información.

_____ (1968), *Tendencias del teatro contemporáneo*, Caracas, Monte Ávila Editores.
_____ (1979), *Tres fechas claves del teatro venezolano*, Caracas, Fundarte.
_____ (coord.) (1981), *Nueva crítica de teatro venezolano*, Caracas, Fundarte.
_____ (coord.) (1981), *Teatro venezolano* (Antología), 3 vols., Caracas, Monte Ávila Editores.
_____ (1984), *Sueño y tragedia en el teatro norteamericano*, Caracas, Alfadil Ediciones.
_____ (1991), *El teatro de Sam Shepard*, Caracas, Monte Ávila Editores.

### I.4. Otros

CHOCRÓN, Isaac (1962), «Shakespeare: autor para un teatro venezolano», *Revista Nacional de la Cultura*, año XXIV, nº 154, pp. 28-43.
_____ (1967), *Doña Bárbara* (libreto para ópera basado en *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos), Caracas, INCIBA.
_____ (1968), *Tendencias del teatro contemporáneo*, Caracas, Monte Ávila Editores.
_____ (1969), *Color natural*, Caracas, Ediciones Montana.
_____ (1972), *Señales de tráfico*, Caracas, Monte Ávila Editores.
_____ Isaac (1978), *Maracaibo 180º*, Maracaibo, Centro de Bellas Artes.
_____ (1989), *40 x 5 Cincuenta años de CORIMON, Cinco Fotógrafos*, Caracas, Fundación Neumann.
_____ (ed.) (1981), *Nueva crítica de teatro venezolano*, Caracas, Fundarte.
_____ (ed.) (1981), *Teatro venezolano*, 3 vol., Caracas, Monte Ávila Editores.
_____ (1985), «Tu boca en los cielos», *Hispamérica*, año XIV, nº 42, pp. 65-71.
_____ (1990), «Acto cultural» (prólogo), Cabrujas, J. I., *El día que me quieras. Acto cultural*, Caracas, Monte Ávila Editores, pp. 91-95.
_____ (1993), «Regresan las palabras», ponencia presentada en el 25º congreso Mundial del Instituto Internacional de Teatro, Munich, el 24 de marzo de 1993, manuscrito.

## II. ESTUDIOS

ABIRACHED, Robert (1978), *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1994.
ACOSTA, Ricardo (s/f), «La realidad teatral venezolana vista a través de sus autores», manuscrito.
ACOSTA GÓMEZ, Luis A. (1989), *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*, Madrid, Gredos.
ACUÑA, René (1979), *El teatro popular en Hispanoamérica: una bibliografía anotada*, México, UNAM.
A. F. T. (1991), «*La revolución* de Isaac Chocrón, en la Sala Ensayo 100. A golpes con la vida», en *El Público*, nº 84, p. 39.
AINSA, Fernando (1986), *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos.
_____ (1992), «Invención del 'otro' y deconstrucción de la realidad en el discurso fundacional de la alteridad americana», VV.AA. (1992), *II simposio de filología iberoamericana*, Zaragoza, Libros Pórtico.
ALBURQUERQUE, L. y M. A. GARRIDO GALLARDO (1991), *Mil libros de teoría de la literatura*, Madrid, CSIC.
ALLEN, Richard (1987), *Teatro hispanoamericano, una bibliografía anotada*, Boston, Massachusetts, J. K. Hall, Co.



ALLETON, V. (1985), «Le thème vu de Babel» en *Poétique*, nº 64, pp. 407-414.
_____, Cl. BREMOND y Th. PAVEL (1985), «Vers une thématique», *Poétique*, 64, pp. 395-396.
ANDRÉS-SUÁREZ, Irene José Manuel LÓPEZ DE ABIADA y Pedro RAMÍREZ MOLAS (1997), *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid, Verbum.
ARANGUREN, José Luis (1976), *Estudios literarios*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1993.
ARAUJO, Orlando (1972), *Narrativa venezolana contemporánea*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1988 (1ª ed. Monte Ávila).
ARISTÓTELES, *Poética*, (ed. José Alsina Clota), Barcelona, Icaria Literaria, 1987.
ARRÓN, José Juan (1945), «En torno al teatro venezolano», *Revista Nacional de la Cultura*, nº 48, año VII, pp. 3-10.
ARTAUD, Antonin (1978), *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1990 (4ª reimpresión).
ASENSI, Manuel (1987), *Teoría de la lectura. Para una crítica paradójica*, Madrid, Hiperión.
AZOR, Ileana (1987), «El discurso teatral, el espectador y una nueva aproximación de la imagen. Entrevista a Rodolfo Santana», *Conjunto*, nº 71, pp. 57-64.
_____ (1988), *Origen y presencia del teatro en nuestra América*, La Habana, Ed. Letras Cubanas.
AZPARREN GIMÉNEZ, L. (1967), *El teatro venezolano*, Caracas, Inciba.
_____ (1969), «Fundamentos para un teatro realista experimental», *Imagen*, nº 60, noviembre, suplemento.
_____ (1970), «Sobre lo social del teatro: la creación», *Universidad de Carabobo*, nº 27, enero–diciembre, p. 15.
_____ (1972), «La revolución», *Imagen*, nº 38, p. 3.
_____ (1978), *El teatro venezolano y otros teatros*, Caracas, Monte Ávila Editores.
_____ (1983), *Cabrujas en tres actos*, Caracas, El Nuevo Grupo.
_____ (1986), «El teatro venezolano en una encrucijada», *Latin American Theatre Review*, nº 20/1, pp. 79-84.
_____ (1987), *Teatro en crisis*, Caracas, Fundarte.
_____ (1987ª), «Teatro venezolano en 1986», *Gestos*, nº 2, pp. 149-151.
_____ (1988), «El Americano Ilustrado de Cabrujas», *Latin American Theatre Review*, nº 21/2, pp. 23-28.
_____ (1989), «Problemas y contradicciones», *Primer Acto*, nº 227, I, 2ª época, pp. 116-119.
_____ (1989ª), «El teatro venezolano ensaya a vivir», *Primer Acto*, nº 231, IV, 2ª época, pp. 120-121
_____ (1989ᵇ), «Clipper: significación y función de espacio y tiempo», *Revista Nacional de la Cultura*, año L, nº 274, pp. 64-76.
_____ (1990), *Gestos de mostrar*, Maracaibo, Pancho El Pájaro.
_____ (1990ª), «Venezuela», *La escena latinoamericana*, nº 4, pp. 80-81.
_____ (1991), «La revolución», *Primer Acto*, nº 237, I, 2ª época, pp. 128-129.
_____ (1991ª), «Shakespeare y los clásicos en Caracas», *Primer Acto*, nº 240, IV, 2ª época, pp. 148-151.
_____ (1992), «Teatro Venezolano en el Festival de Caracas», *Primer Acto*, nº 244, III, 2ª época, pp. 46-51.
_____ (1992ª), «Proceso en el teatro venezolano de los ochenta», *Latin American Theatre Review*, nº 25/2, pp. 191-196.
_____ (1994), «País y teatro venezolanos: el drama de una armonía», *Primer Acto*, nº 252, I, 2ª época, pp. 146-149.
_____ (1994), *La máscara y la realidad*, Caracas, Fundarte.
_____ (1997), *El teatro en Venezuela*, Caracas, Alfadil Ediciones.
BAL, Mieke (1987), *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra.

BARBIERI SQUAROTTI, Giorgio, «Pirandello e il 'teatro nel teatro'», *Rivista Italiana di Drammaturgia*, nº 3/4, anno II, pp. 97-122.
BARGALLÓ, Juan (1989), «Del texto dramático al texto espectacular», *Discurso*, nº 3-4, pp. 127-140.
BARTHES, Roland (1964), *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix-Barral, 1983.
BARTHES, Roland (1972), *El grado cero de la escritura*, Madrid, Siglo XXI, 1987 (9ª ed.).
BARTHES, Roland (1982), *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986.
BARTHES, Roland (1985), *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1990.
BENJAMIN, Walter (1972), *Tentativas sobre Brecht*, Madrid, Taurus, 1990 (2ª reimp.)
BLANCO, Alexis (1988), «Sociedad Dramática: un colectivo llamado Maracaibo», *Latin American Theatre Review*, nº 21/2, pp. 63-68.
BELLIDO, Pilar (1987), «Semiótica teatral: Bibliografía en castellano», *Discurso*, nº 1, pp. 67-83.
BERENGUER, Ángel (1991), *Teoría y crítica del teatro*, Madrid, Universidad de Alcalá de Henares.
BETTETINI, Gianfranco (1977), *Producción significante y puesta en escena*, Barcelona, Gustavo Gili.
_____ (1987), «Drama y puesta en escena», *Discurso*, nº 1, pp. 3-24.
BLANCH, Antonio (1995), *El hombre imaginario. Una antropología literaria*, Madrid, PPC.
BLANCHOT, Maurice (1955), *L'espace litteraire*, Paris, Gallimard, 1989.
BOAL, Augusto (1975), *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*, Buenos Aires, Corregidor.
BOBES NAVES, Carmen (1987), *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus.
_____ (1987ª), *Estudios de semiología del teatro*, Valladolid, Aceña-La Avispa.
_____ (1992), *El Diálogo*, Madrid, Gredos.
_____ (Compilación) (1997), *Teoría del teatro*, Madrid, Arco/Libros S.L.
BOGATYREV, Petr (1938), «Les signes du théâtre», recogido en *Poétique*, nº 8, 1971, pp. 517-530.
BONNET, Jean-Claude (1985), «Le fantasme de l'écrivain», *Poétique*, nº 63, pp. 259-277.
BOUCHARD, Guy (1991), «L'objet de la sémiologie: seulement les signes, mais tous les signes», *Recherches Semiologies*, vol. 1, nº 3, pp. 197-213.
BOZAL, Valeriano (ed.) (1996), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 2 vol., Madrid, Visor.
BRAVO-ELIZONDO, Pedro (1982), *Teatro documental latinoamericano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
BRECHT, Bertolt (1979), *Ecrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche.
BREMOND, Cl. (1985), «Concept et thème», *Poétique*, nº 64, pp. 415-423.
BRINKER, M. (1985), «Thème et interprétation», *Poétique*, nº 64, pp. 435-443.
BROOK, Peter (1968), *El espacio vacío*, Barcelona, Península, 1969.
_____ (1993), *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*, Barcelona, Alba Editorial.
BROWN, G. y G. YULE (1993), *Análisis del discurso*, Madrid, Visor.
BRUSS, Elisabeth W. (1974), «L'autobiographie considérée comme acte littéraire», *Poétique*, nº 17, pp. 14-26.
BURGUET I ARDIACA, F. (1984), «Qüestions preliminars a la semiotica teatral», *Estudis Escènics*, nº 25, pp. 45-69.
CANOA, Joaquina (1989), *Estudios de dramática. (Teoría y práctica)*, Valladolid, Aceña (Col. Estudios nº3).
CASTAGNINO, Raúl H. (1967), *Teoría del teatro*, Buenos Aires, Plus Ultra.
_____ (1974,) *Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo*, Buenos Aires, Editorial Nova.
_____ (1981), *Teorías sobre texto dramático y representación teatral*, Buenos Aires, Plus Ultra.
CASTILLA DEL PINO, Carlos (1989), *Temas. Hombre, cultura, sociedad*, Barcelona, Península.



CASTILLO, Susana (1973), «¿Qué pasa con el teatro en Venezuela?», *Mester*, nº 1, vol. IV, pp. 57-58.
_____ (1980), *El desarraigo en el teatro venezolano*, Caracas, Editorial Ateneo de Caracas.
_____ y Elsie B. ADAMS (s/f), *María Cristina me quiere gobernà...*, Caracas, CELCIT-CONAC.
CATELLI, Nora (1991), *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen.
CHALBAUD, Román (1969), «El nuevo teatro venezolano», *Inquietudes*, nº 1, pp. 25-27.
_____ (1992), «Pequeño Chocrón ilustrado», *Conjunto*, nº 90-91, p. 47.
CHARLES, Michel (1978), «La lecture critique», *Poétique*, nº 34, pp. 129-151.
_____ (1994), «Notas sobre el teatro popular venezolano» en Chesney, L. (1994), *Apuntes para el estudio de teatro popular en Latinoamérica*, Caracas, CELCIT, pp. 19-25.
CHURIÓN, Juan José (1991), *El teatro en Caracas*, Caracas, Ediciones Centro Venezolano del ITI.
CORTINA, José Ramón (1973), *Ensayos sobre el teatro moderno*, Madrid, Gredos.
CORVIN, Michel (1973), *El nuevo teatro*, Barcelona, Oikos-tau.
COSTE, Didier (1980), «Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire», *Poétique*, nº 43, pp. 354-371.
CRUCIANI, Fabrizio (1992), *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1998 (6ª ed.).
_____ (1993), «Problemi di storiografia dello spettacolo», *Teatro e Storia*, nº 1, vol. 14, anno VIII, pp. 3-11.
CRYLE, P. (1985), «Sur la critique thématique», *Poétique*, nº 64, pp. 505-516.
CUESTA ABAD, José M. (1989), «Dos dimensiones semióticas del diálogo dramático (dramaticidad y teatralidad)», *Revista de Literatura*, tomo LI, nº 102, julio-diciembre, pp. 363-394.
CULLER, Jonathan (1982), *Sobre la deconstrucción*, Madrid, Cátedra, 1992.
DÄLLENBACH, Lucien (1979), «Actualité de la recherche allemande», *Poétique*, nº 39, pp. 258-260.
_____ (1979ª), «Du fragment au cosmos (La comédie humaine et l'opération de lecture I)», *Poétique*, nº 40, pp. 420-431.
_____ (1980), «Le tout en morceaux (La comédie humaine et l'opération de lecture II)», *Poétique*, nº 42, pp. 156-169.
DAUSTER, Frank (1966), *Historia del teatro hispanoamericano. Siglos XIX y XX*, México, Ed. Andrea.
_____ (1993), «Hacia una historia del teatro hispanoamericano», *Latin American Theatre Review*, 26/2, pp. 9-15
_____; León LYDAY y George WOODYARD (eds.) (1979), *9 dramaturgos hispanoamericanos*, Otawa, Girl Books, 1983 (2ª ed. revisada).
DEBRAY-GENETTE, R. (1976), «Thème, figure, épisode: Genèse des aubépines», *Poétique*, nº 25, pp. 49-71.
DESHOULIERES, Christophe (1989), *Le théâtre au XX^ème siècle*, Paris, Bordas.
DÍEZ BORQUE, J. M. (1978), *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Bosch.
_____ (1987), «Poética de la recepción: nueva teoría para un nuevo espectáculo (el primer teatro popular)», *Congrès Internacional de Teatre a Catalunya*. Actes, vol. IV, seccions 7, 8 i 9, Barcelona, pp. 203-230.
_____ y L. García Lorenzo (1975) *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta.
DIJK, T. A. van (1978), *Estructuras y funciones del discurso*, México, Siglo XXI, 1991 (7ª ed.).
DODILLE, Norbert (1985), «Biographies et autobiographies mêlées. Sur Barbey d'Aurevilly», *Poétique*, nº 63, pp. 325-340.
DOMENACH, Jean-Marie (1967), *Le retour du tragique*, Paris, Éditions du Seuil.
DORT, Bernard (1974), *Théâtres*, Paris, Seuil, 1986 (3ª ed.)
DOUBROVSKY, Serge (1981), «Une écriture tragique», *Poétique*, nº 47, pp. 329-354.
DRAGÚN, Osvaldo (1980), «Nuevos rumbos en el teatro latinoamericano», *Latin American Theatre Review*, nº 13/2, pp. 11-16.

DURAND, Gilbert (1989), «La creación literaria. Los fundamentos de la creación» en Verjat, Alain (ed.), *El retorno de Hermes. Hermeneútica y ciencias humanas*, Barcelona, Anthropos.
DUVIGNAUD, Jean (1966), *Sociología del teatro. (Ensayo sobre las sombras colectivas)*, México, FCE, 1981 (2ª ed.).
ECO, Umberto (1968), *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1990 (10ª ed.).
_____ (1977), *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1988 (4ª ed.).
_____ (1979), *Lector in fábula*, Barcelona, Lumen, 1993 (3ª ed.)
_____ (1979ª), *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1985 (2ª ed.).
_____ (1985), *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen, 1988.
EIDELBERG, Nora (1985), *Teatro experimental hispanoamericano 1960-1980. La realidad como manipulación*, Minneapolis, Minnesota, Institute for the Study of Ideologies and Literature.
ELAN, Keir (1988), *Semiotica del teatro*, Bologna, Il Mulino.
ELIZALDE, Ignacio (1984), *Temas y tendencias del teatro actual*, Bilbao, Publicaciones de la Universidad de Deusto (2ª ed.).
*Escritos*, Cuadernos de la Escuela de Artes de Universidad Central de Caracas, 1990, nº 5.
ETIENVRE, J. P. y L. ROMERO (coord.) (1988), *La recepción del texto literario*, Zaragoza, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza–Casa de Velázquez. Madrid.
FEBRES, Oswaldo (1975), «La quema de judas», *Tiempo Real*, Revista de la Universidad Simón Bolívar, nº 3, enero-abril, pp. 35-36.
FÉRAL, Josette (1988), «La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral», *Poétique*, nº 75, pp. 347-361.
FERNÁNDEZ OLIVEROS, R. (1972), *La fiesta teatral*, Madrid, Doncel.
FISCHER-LICHTE, Erika (1989), «El cambio en los códigos teatrales: hacia una semiótica de la puesta en escena intercultural», *Gestos*, nº 8, pp. 11-32.
FOKKEMA, D. W. y Elrud IBSCH (1992), *Teorías de la literatura del siglo XX*, Madrid, Cátedra (4ª ed.)
FRENZEL, Elisabeth (1970), *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1976.
_____ (1980), *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid, Gredos.
FRIEDMAN, Edward H., «'Cherchez la femme': el lector como detective en *50 vacas gordas* de Isaac Chocrón», en *Discurso literario*, nº 2, vol. 4, pp. 647-656.
F. T., A. (1991), «A golpes con la vida», *El Público*, nº 84, p. 39.
GALICH, Manuel (1987), «Realidad y perspectiva del teatro latinoamericano», *Conjunto*, nº 71, pp. 130-133.
GÁLVEZ ACERO, Marina (1988), *El teatro hispanoamericano*, Madrid, Taurus.
GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (1981), «Escritura/actuación. Para una teoría del teatro», *Segismundo*, nº 33-34, pp. 9-50.
_____ (1991), *Drama y tiempo*, Madrid, CSIC.
_____ (1991ª), «Teatro, drama, texto dramático, obra dramática (un deslinde epistemológico)», *Revista de Literatura*, tomo LIII, nº 106, pp. 371-390.
GARCÍA BERRIO, A. (1989), *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra.
_____ y Huerta Calvo, J. (1992), *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra.
GARCÍA GUAL, Carlos (1981), *Mitos, viajes, héroes*, Madrid, Taurus, 1983 (1ª reimp.).
GENETTE, Gérard (1962), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
GIRARD, Gilles; Ouellet, Réal; Rigault, Claude (1978), *L'univers du théâtre*, Paris, PUF.
GIROLAMO, Costanzo di (1978), *Teoría crítica de la literatura*, Madrid, Crítica, 1982.
GNUTZMANN, Rita (1991), «Teoría y práctica acerca del lector implícito», *Revista de literatura*, tomo LIII, nº 105, pp. 5-17.
GONZÁLEZ DE MENDOZA, Pilar (1990), *Diccionario de temas de literatura española*, Madrid, Istmo.



GONZÁLEZ STEPHAN, B. (1989), «Sistema narrativo e imaginario social de la Venezuela petrolera (décadas 70'-'80)», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XV, nº 29, pp. 233-252.
_____ (1990), «Venezuela: crítica literaria y cultura del petróleo», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XVI, nº 31-32, pp. 237-254.
GREIMAS, Algirdas J. (1976), *La semiótica del texto: ejercicios prácticos*, Barcelona, Paidós, 1983.
GROTOWSKI, Jerzy (1968), *Hacia un teatro pobre*, Madrid, Siglo XXI, 1987 (14ª ed.).
_____ (1992), *¿Qué significa la palabra «teatro»?*, Buenos Aires, Editorial Almagesto.
GUARDIA, Alfredo de la (1970), *Visión de la crítica dramática*, Buenos Aires, Editorial de la Pléyade.
GUIELLA, Miguel Ángel (1990), «Soy un saqueador de influencias» (entrevista con Rodolfo Santana), *Primer Acto*, nº 232, Segunda Época, I, pp. 118-123.
_____ (1990ª), «Chocrón o la vocación teatral», *Primer Acto*, nº 235, Segunda Época, IV, pp. 98-103.
_____ (1994), *De dramaturgos: teatro latinoamericano actual*, Buenos Aires, Ed. Corregidor.
GULLÓN, Ricardo (1979), *Psicología del autor y lógicas del personaje*, Madrid, Taurus.
GUTIÉRREZ, Sonia (ed.) (1979), *Teatro popular y cambio social en América Latina. Panorama de una experiencia*, Centroamérica, Educa.
GUTIÉRREZ FLÓREZ, Fabián (1993), *Teoría y praxis de semiótica teatral*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
HAMON, Philippe (1972) «Pour un statut sémiologique du personnage» en Barthes, R. y otros (1977), *Poétique du récit*, Paris, Seuil, pp. 115-180.
_____ (1985), «Thème et effet de réel», *Poétique*, 64, pp. 495-503.
HELBO, André (ed.) (1975), *Semiología de la representación. Teatro, televisión, comic*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
_____ (1986), «Construir la coherencia. El espectáculo teatral», *Gestos*, nº 2, pp. 29-38.
_____ (1987), *Teoría del espectáculo. El paradigma espectacular*, Buenos Aires, Galerna–Lemcke Verlag, 1989.
HERNÁNDEZ, Alex (1988), «El Grupo Actoral 80: una alternativa para la integración iberoamericana en el teatro», *Latin American Theatre Review*, nº 21/2, pp. 58-62.
HERNÁNDEZ, Gleider (1979), *Tres dramaturgos venezolanos de hoy: R. Chalbaud, J. I. Cabrujas, I. Chocrón*, Caracas, Ediciones El Nuevo Grupo.
_____ (1981), «José Ignacio Cabrujas: la búsqueda de lo popular», *Revista Nacional de Cultura*, año XLI, nº 247, pp. 117-132.
HERRERA, Carlos E. (1988), «El teatro de corte histórico en Venezuela», *Latin American Theatre Review*, 21/2, pp. 17-22.
HERRERO, Fernando (1987), «La investigación en la historia y la antropología en la praxis del moderno teatro», *Congrés Internacional de Teatre a Catalunya*, Actas, vol. IV, seccions 7,8 i 9, pp. 279-285.
HOFFMAN, Herbert H. (1983), *A Latin American play index*, Metuche, N. J., Scarecraw Press.
HORMIGÓN, Juan A. (1991), *Trabajo dramatúrgico y puesta en escena*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
HOWARD LAWSON, John (1936), *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*, Madrid, ADE, 1995, (traducción del texto revisado por el autor en 1960).
HUBERT, Marie-Claude (1988), *Le théâtre*, Paris, Armand Colin Éditeur.
HURTADO, Mª de la Luz (1992), «Clefs estético-culturelles pour le théâtre latino-américain», *Alternatives théâtrales*, nº 41-42, pp. 85-87.
IFRI, Pascal A. (1987), «Focalisation et récits autobiographiques. L'exemple de Gide», *Poétique*, nº 72, pp. 483-495.
*IMAGEN* (1967), «Román Chalbaud y El Nuevo Grupo», *Imagen*, nº 3, p. 23.

IMAZ, José Luis de (1984), *Sobre la identidad iberoamericana*, Buenos Aires, Sudamericana.
INGARDEN, Roman (1958), «Les fontions du langage au théâtre», recogido en *Poétique*, nº 8, 1971, pp. 517-538.
INNES, Christopher (1981), *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, México, FCE, 1992.
ISER, W. (1976), *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987.
_____ (1979), «La fiction en effet. Éléments pour un modèle historico-fonctionnel des textes littéraires», *Poétique*, nº 39, pp. 275-298.
ISSACHAROFF, Michael (1991), «*Vox clamantis*: l'espace de l'interlocution», *Poétique*, nº 87, pp. 315-326.
JACQUART, Emmanuel (1974), *Le théâtre de dérision*, Paris, Gallimard.
JAUSS, Hans R. (1977), *Experiencia estética y hermeneútica literaria*, Madrid, Taurus, 1992 (2ª ed. corregida y aumentada).
_____ (1977ª), «La jouissance esthétique», *Poétique*, nº 39, 1979, pp. 261-274.
_____ (1985), «La perfection, fascination de l'imaginaire», *Poétique*, nº 61, pp. 3-21.
_____ (1989), «Estética de la recepción y comunicación literaria», *Espacio* de Crítica e Investigación Teatral, año 3, nº 5, pp. 21-31.
JENNY, Laurent (1984), «Poétique et représentation», *Poétique*, nº 58, pp. 171-195.
JOSEPH, Artur (1970), *Teatro en confidencia*, Caracas, Editorial Tiempo Nuevo.
JOST, François (1977), «Les aventures du lecteur», *Poétique*, nº 29, pp. 77-89.
KARTUN, Mauricio (1992), «Temas de dramaturgia», *Tablas*, nº 4/1, pp. 19-23.
KAUFMANN, Vincent (1981), «De l'interlocution à l'adresse. La réception selon Mallarmé», *Poétique*, nº 46, pp. 171-182.
KAYSER, Wolfgang (1948), *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1992 (4ª ed., 7ª reimp.)
KING, Marita (1987), *Roman Chalbaud. Poesía, magia y revolución*, Caracas, Monte Ávila Editores.
KORN, Guillermo (1972), *15 meses de teatro en Caracas*, Caracas, Italgráfica.
_____ (1976), «Un teatro campesino en Venezuela», *Latin American Theatre Review*, nº 10/1, pp. 102-105.
KOWZAN, Tadeusz (1979), «El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo» en ADORNO, T. W. (ed.), (1979) *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992 (3ª ed.), pp. 25-60.
_____ (1986), «Avant-garde, modernité, créativité: jeu insolite entre signifiants, signifiés et référents au Théâtre», *Semiótica*, vol. 59, 1/2, pp. 69-91.
_____ (1988), «Texte écrit et répresentation théâtrale», *Poétique*, nº 75, pp. 363-372.
_____ (1992), *Literatura y espectáculo*, Madrid, Taurus.
KRISTEVA, Julia (1969), *Semiótica*, Madrid, Espiral, 1981 (2ª ed.).
LARROSA, Jorge (1996), *La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación*, Barcelona, Laertes, 1998 (1ª reimpr.).
LARTHOMAS, Pierre (1972), *Le langage dramatique*, Paris, PUF, 1980.
_____ (1985), *Technique du théâtre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992 (2ª ed.).
LASAGABASTER M., Jesús Mª. (1991), «La comunicación teatral a la luz de la estética de la recepción», *Pausa*, nº 7, pp. 20-27.
LASARTE VALCÁRCEL, Javier (1992), *Sobre literatura venezolana*, Caracas, Ediciones La Casa de Bello.
*LATIN AMERICAN THEATRE REVIEW*, nº 25/2, Spring 1992.
LEJEUNE, Philippe (1973), «Le pacte autobiographique», *Poétique*, nº 14, pp. 137-162.
_____ (1975), *Le pacte autobiographique*, París, Seuil.
_____ (1983), «Le pacte autobiographique (bis)», *Poétique*, nº 56, pp. 416-434.
LEJTER, Herman (1993), *El desarrollo teatral como proyecto nacional*, Santa Fe, Fundación Sur para la integración cultural latinoamericana.



LEÓN, Enrique (1990), *Fragmentos. Una signatura de dramática de Maracaibo*, Maracaibo, Ediciones Pancho El Pájaro.
LISCANO, Juan (1984), *Panorama de la literatura venezolana actual*, Caracas, Alfadil Ediciones.
LORENZO, L., (1975), *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta.
LOTMAN, Yuri M. (1970), *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1988.
LOVERA DE SOLA, R. J. (1972), «Hacia la nueva narrativa venezolana», *Revista Nacional de la Cultura*, año XXXII, nº 203, pp. 27-38.
LOZANO, J.; C. PEÑA-MARTÍN y G. ABRIL (1992), *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid, Cátedra.
LUZAN, Ignacio de (1737), *La poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Barcelona, Labor, 1977 (ed. Russell P. Sebold).
LUZURIAGA, Gerardo (1990), *Introducción a las teorías latinoamericanas del teatro*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla.
QUINTERO, Pedro (1991), *Veinte años de teatro en San Carlos*, Valencia, Centro de Investigaciones para el Teatro-CONAC.
MANGLOPUS, Raúl S. (1992), *La voluntad del pueblo*, Madrid, Quinto Centenario.
MÁRCELES DACONTE, Eduardo (1983), «Y llegaron los comediantes a Caracas...», *Latin American Theatre Review*, nº 16/2, pp. 81-92.
MARÍAS, Javier (1993), *Literatura y fantasmas*, Madrid, Siruela.
MARINIS, Marco de (1978), «Dibattito sulla semiotica del teatro», *Versus*, nº 21, pp. 3-65.
_____ (1978ª), «Lo spettacolo come testo (I)», *Versus*, nº 21, pp. 64- 104.
_____ (1979), «Lo spettacolo come testo (II)», *Versus*, nº 22, pp. 3-28.
_____ (1982), «Capire il teatro: per una semiotica storica come epistemologia delle discipline teatrali», *Versus*, nº 33, pp. 111-130.
_____ (1983), «Semiotica del teatro: una disciplina al bivio», *Versus*, nº 34, pp. 123-128.
_____ (1986), «Problema de semiótica teatral. La relación espectáculo-espectador», *Gestos*, nº 1, pp. 11-23.
_____ (1988), *El nuevo teatro, 1947-1970*, Barcelona, Paidós.
_____ (1989), «Dallo spettatore modello allo spettatore reale: processi cognitivi nella ricezione teatrale», *Versus*, nº 52/53, pp. 81-98.
_____ y Patricia Magli (1975), «Materiali bibliografici per una semiotica del teatro», *Versus*, nº 11, pp. 53-128.
MÁRQUEZ MONTES, Carmen (1995), «Román Chalbaud o la otra Venezuela», *Conjunto*, nº 101, pp. 102-107.
_____ (1996), *Búsqueda de una identidad en el teatro de Isaac Chocrón*, Canarias, CELCIT.
_____ (1996ª), «Primera generación del moderno teatro venezolano», *Espejo de paciencia*, nº 1, ULPGC, pp. 89-97.
_____ (1996ᵇ), «Entrevista: Vida y ficción, aliadas en Isaac Chocrón», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 25, Universidad Complutense, pp. 355-363.
MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis (1991), *Historia y ficción en la novela venezolana*, Caracas, Monte Ávila Editores.
_____ (1995), «Cabrujas. Morir en defensa propia», *Primer Acto*, nº 261, V, 2ª época, pp. 132-134.
MARTÍNEZ-BONATI, Félix (1979), «La 'estética de la recepción'», *Dispositio*, vol. IV, nº 10, pp. 105-108.
MARTÍNEZ DE LA VEGA, Juan (1988), «El problema de la imagen y la palabra», *Latin American Theatre Review*, nº 21/2, pp. 41-46.
MARTY, Robert (1983), «Fenomenologia i semiòtica del teatre», *Estudis Escènics*, nº 23, pp. 96-115.
MATEO GAMBARTE, Eduardo (1996), *El concepto de generación literaria*, Madrid, Síntesis.
MAY, Georges (1979), *La autobiografía*, México, FCE, 1982.
MAYORAL, José A. (comp.) (1987), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco-Libros.

MAYORAL, Marina (coord.) (1993), *El personaje novelesco*, Madrid, Cátedra/Ministerio de Cultura.
MEDINA, José Ramón (1993), *Noventa años de literatura venezolana*, Caracas, Monte Ávila Editores.
MELÉNDEZ, Priscila (1990), *La dramaturgia hispanoamericana contemporánea: teatralidad y autoconciencia*, Madrid, Pliegos.
MENA, Karel (1992), «El poder se refleja en el caos», *El Público*, nº 91, pp. 68-73.
M. F. (1967), «El Nuevo Grupo inicia una ambiciosa tarea escénica», *Imagen*, nº 9, pp. 7-8.
MIGNON, Paul-Louis (1973), *Historia del teatro contemporáneo*, Madrid, Guadarrama.
Mijares, Augusto (1991), *El último venezolano y otros ensayos*, Caracas, Monte Ávila Editores.
MIRANDA, Julio E. (1972), «La búsqueda de la identidad en la más joven narrativa venezolana», *Anales de la literatura iberoamericana*, pp. 107-126.
MONASTERIOS, Rubén (1967), «Visión panorámica del teatro venezolano a través del tercer festival», *Papeles-Ateneo de Caracas*, nº 4, pp. 151-165.
_____ (1968), «Las dos posibiliades del dramaturgo», *Imagen*, nº 32, p. 7.
_____ (1969), «Teatro 69», *Imagen*, nº 62-63, diciembre 1969, pp. 19-20.
_____ (1971), *La miel y el veneno*, Valencia, Universidad de Carabobo.
_____ (1975), *Un enfoque crítico del teatro venezolano*, Caracas, Monte Ávila, 1990 (2ª ed. revisada).
_____ (1979), «Balance del año teatral venezolano 1978», *Latin American Theatre Review*, nº 13/1, pp. 77-86.
MONLEÓN, José (1980), «Utopía y realidad en el teatro latinoamericano», *Latin American Theatre Review*, nº 13/2, pp. 23-29.
MORENO, Xiomara (1988), «El Grupo Theja», *Latin American Theatre Review*, nº 21/2, pp. 34-39.
MORENO-URIBE, E. A. (1993), *Carlos Giménez. Tiempo y espacio*, Caracas, Vadell Hermanos Editores.
_____ (1994), *Teatro 93. Apuntes para su historia en Venezuela*, Caracas, Vadell Hermanos Editores.
MORÓN, Guillermo (1979), *Breve historia de Venezuela*, Madrid, Espasa-Calpe.
M. P. C. (1992), «Un manifiesto generacional», *El Público*, nº 91, pp. 74-75.
NEGLIA G., Erminio (1971), «Temas y rumbos del teatro rural hispanoamericano del siglo XX», *Latin American Theatre Review*, nº 5/1, pp. 49-57.
_____ (1974), «Una recapitulación de la renovación teatral en Hispanoamérica», *Latin American Theatre Review*, nº 8/1, pp. 57-66.
_____ (1985), *El hecho teatral en Hispanomérica*, Roma, Bulzoni.
*NUEVO GRUPO, EL*, Revista de teatro, nºs 1, 2, 3, 4, 5 y 6 (1967 a 1970).
OLIVA, César y Francisco TORRES MONREAL (1990), *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra.
ORTEGA, Julio (1992), «El lector en su laberinto», *Hispanic Review*, vol. 60, nº 2, pp. 165-179.
ORTEGA Y GASSET, José (1982), *Ideas sobre el teatro y la novela*, Madrid, Alianza-Revista de Occidente.
_____ (1981), *El tema de nuestro tiempo*, Madrid, Revista de Occidente-Alianza, 1986 (1ª Reimp.).
PAGNINI, Marcelo (1992), *Estructura literaria y método crítico*, Madrid, Cátedra, 1992 (4ª ed.).
PALAMIDES, Costa (1988), «Compañía Nacional de Teatro: el trienio inicial», *Latin American Theatre Review*, nº 21/2, pp. 69-73.
PANOFSKY, Erwin (1962), *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1984 (1ª ed. en español 1972).
PARRA, Marco Antonio de la (1992), «Post Caracas», *El Público*, nº 91, pp. 96-97.
PAVIS, Patrice (1983), *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós Comunicación.
_____ (1985), «Producció i recepció en el teatre: la concretització del tex dramàtic i espectacular», *Estudis escènics*, nº 26, pp. 9-63.
_____ (1986), «El teatro y los medios de comunicación: especificidad e interferencia», *Gestos*, nº 1, pp. 25-52.
_____ (1987), «La recepción del texto dramático y espectacular: los procesos de ficcionalización y de ideologización», *Discurso*, nº 1, pp. 27-54.
_____ (1987ª), «De la théorie considérée comme un des Beaux-Arts et de son influence limitée sur la dramaturgie contemporaine, majoritaire ou minoritaire», *Congrés Internacional de teatre a Catalunya*, Actas, vol. IV, seccions 7, 8 i 9, p. 243-262.
_____ (1991), «Du théâtre au cinéma: quelle méthodologie pour leur analyse? (A propós de Marat/Sade de P. Weis et P. Brook)», *Recherches Sémiotiques*, nº 2-3, 1991, pp. 59-87.
_____ (1994), *El teatro y su recepción teatral. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*, La Habana, UNEAC-Casa de las Américas–Embajada de Francia en Cuba.
PAZOS, Gloria (1988), «Rajatabla, presencia y significación», *Latin American Theatre Review*, nº 21/2, pp. 29-33.
PÉREZ ARIZA, Carlos (1987), «El teatro venezolano durante 1985. Revisión de la escena en un año histórico», *Diógenes*, Anuario crítico del teatro latinoamericano 1985, pp. 175-180.
PLANA, A. (1976), «Les orientacions modernes en el teatre» (apèndix), *Teoría i crítica del teatre*, Barcelona, Institut del Teatre, pp. 113- 130.
PERALES, Rosalina (1989), *Teatro hispanoamericano contemporáneo 1967-1987*, (vol. I), México, Grupo Editorial La Gaceta (Col. Escenología).
_____ (1993), *Teatro hispanoamericano contemporáneo 1967-1987*, (vol II), México, Grupo Editorial La Gaceta (Col. Escenología).
PERELMAN, Ch. y L. OLBRECHTS-TYTECA (1989), *Tratado de la argumentación*, Madrid, Gredos.
PÉREZ COTERILLO, Moisés (1991), «Rajatabla cumple veinte años», *El Público*, nº 84, pp. 94-96.
_____ (1992), «Carlos Giménez: quince días sobre un barril de pólvora», *El Público*, nº 91, pp. 76-78.
PIANCA, Marina (1990), *El teatro de nuestra América: un proyecto continental*, Minneapolis, Minnesota, Intitute for the Studies of Ideologies and Literature.
_____ (1991), *Testimonios de teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano.
PICARD, Michel (1984), «La lectura comme jeu», *Poétique*, nº 58, pp. 253-263.
_____ (1995), *La littérature et la mort*, Paris, Presses Universitaires de France.
PICÓN-SALAS, Mariano (1940), *Formación y proceso de la literatura venezolana*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1984 (1ª ed. Monte Ávila).
PINO MONTILLA, Lorena (ed.) (1994) *Dramaturgia femenina venezolana, la* (Antología), Caracas, CELCIT.
PINTO, Gilberto (s/f), «Causas de la marginación del teatro venezolano», manuscrito.
_____ (1988), *Suma de Venezuela*, Caracas, Monte Ávila Editores.
PIRANDELLO, L. (1968), *Ensayos*, Madrid, Guadarrama.
POLAKOVIC, Esteban (1980), «¿Qué es la identidad nacional?», *Revista Nacional de la Cultura*, año XXXIX, nº 236, pp. 85-105.
POLTI, Georges (1924) *Les trente-six situations dramatiques*, Paris, Editions d'Aujourd'Hui, 1980.
POVEDA, Lola (1996), *Texto dramático. La palabra en acción*, Madrid, Narcea.
POZUELO IVANCOS, José M. (1989), *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.
PRADO BIEZMA, Javier del, Juan BRAVO CASTILLO y Mª Dolores PICAZO (1994), *Autobiografía y modernidad literaria*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
PRINCE, G. (1985), «Thématiser», *Poétique*, nº 64, pp. 425-433.
_____ (1988), «El tema del relato», *Revista de Literatura*, nº 99, pp.5-14.

PUECH, Jean-Benoît (1985), «Du vivant de l'aüteur», *Poétique*, nº 63, pp. 279-300.
QUINTERO, Pedro (1991), *Veinte años de teatro en San Carlos*, Caracas, CONAC.
RAMA, Ángel (1990), *Ensayos sobre literatura venezolana*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992 (2ª ed.).
RASTIER, F. (1992), «Thématique et génétique», *Poétique*, nº 90, pp. 205-228.
REIS, Carlos (1981), *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Madrid, Gredos, 1985 (1ª reimp.).
REST, Jaime (1971), «El teatro moderno», *Novela, cuento, teatro: apogeo y crisis*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 108-159.
*REVISTA IBEROAMERICANA*, nº 152-3, julio-diciembre 1990.
REYES, Carlos José (1981), «Presencia de Brecht en América Latina», *Conjunto*, nº 71, pp. 19-24.
RIMMON-KENAN, S. (1985), «Qu'est-ce qu'un thème?», *Poétique*, nº 64, pp. 397-406.
RINCÓN, Francisco y Juan SÁNCHEZ-ENCISO (1985), *La fábrica del teatro*, Barcelona, PPU.
RÍOS, Alicia (1993), «La época de la independencia en la narrativa venezolana de los ochenta», *Hispamérica*, año XXIII, nº 64-65, pp. 49-54.
RIZK, Beatriz J. (1987), *El nuevo teatro latinoamericano: una lectura histórica*, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature, Prisma Intitute.
RODRÍGUEZ, Eduardo (1990), «Cien años de teatro sureño», *Cultura Sur*, nº 1.5, pp. 33-37.
RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1995), *Sociedad, amor y poesía en la Grecia antigua*, Madrid, Alianza.
RODRÍGUEZ B., Orlando (1988), «La enseñanza teatral en Venezuela», en *Latin American Theatre Review*, nº 21/2, pp. 52-57.
_____ (ed.) (1991), *Teatro venezolano contemporáneo. Antología*, Madrid, Quinto Centenario-FCE-Ministerio de Cultura.
_____ (1992), «La labor de los consagrados», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, nº 259, nueva época, julio 1992, pp. 19-22.
RODRÍGUEZ ORTÍZ, Óscar (ed.) (1987), *Venezuela en seis ensayos*, Caracas, Monte Ávila Editores.
ROJAS U., José (1988), «Una historia desconocida», *Latin American Theatre Review*, nº 21/2, pp. 9-16.
ROJO, Grinor (1970), «Estado actual de las investigaciones sobre teatro hispanoamericano contemporáneo», *Revista Chilena de Literatura*, nº 2-3, primavera 1970, pp. 133-161.
_____ (1972), *Los orígenes del teatro hispanoamericano*, Valparaíso, Ed. Universitarias de Valparaíso.
ROMERA CASTILLO, José (coord.) (1981), *La literatura como signo*, Madrid, Playor.
ROMERO, Pilar (1996), «José Ignacio Cabrujas: la dramaturgia venezolana del compromiso (antiponencia)», *Conjunto*, nº 102, enero–junio 1996, pp. 61-66.
ROSTER, Peter y Mario ROJAS (eds.) (1992), *De la colonia a la postmodernidad. Teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Galerna/IITCTL.
ROTKER, Susana (1991), *Isaac Chocrón y Elisa Lerner. Los transgresores de la literatura venezolana*, Caracas, Fundarte.
ROUBINE, Jean-Jacques (1990), *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Bordas.
ROUSSET, Jean (1983), «Le journal intime, texte sans destinataire?», *Poétique*, nº 56, pp. 435-443.
ROVIRA, José Carlos (ed.) (1992), *Identidad cultural y literatura*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert/Comisión V Centenario. Generalitat Valenciana.
ROZENTHAL, Geneviève (1976), «Caracas, Tercer Festival Internacional de Teatro», *Latin American Theatre Review*, nº 10/1, pp. 65-69.
RUFFINI, Franco y Ferdinando TAVIANI (1988), «Antropología teatral: fundamentos y perspectivas de investigación», *Gestos*, año 3, nº 5, pp. 9-31.
SÁINZ DE MEDRANO, Luis (1978), «El teatro hispanoamericano contemporáneo», *RUC. El teatro actual II*, nº 114, pp. 103-137.



SALCEDO-BASTARDO, J. L. (1970), *Historia fundamental de Venezuela*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1993 (10ª ed.).
SALETTI, Robert (1986), «L'actualité d'une pragmatique du dialogue dramatique», *Recherchehs Sémiotiques*, vol. 6, nº 2, pp. 207-216.
SALVAT, Ricardo (1974), *El teatro de los años 70*, Barcelona, Península.
_____ (1981), *Historia del teatro moderno. I (Los inicios de la nueva subjetividad)*, Barcelona, Península.
_____ (1983), *El teatro, como texto, como espectáculo*, Barcelona, Ed. Montesinos.
_____ (1990), «Del 'descubrimiento' al reconocimiento: el teatro latinoamericano entre 1965-1975», *La Escena Latinoamericana*, nº 4, pp. 53-62.
SÁNCHEZ, José A. (1994), *Dramaturgias de la imagen*, Murcia/Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla–La Mancha.
SÁNCHEZ, Blanca y David ROJAS (ed.) (1991), *Rajatabla: 20 años de vida para el teatro venezolano*, Caracas, Monte Ávila Latinaomericana.
SANCHIS SINISTERRA, J. (1991), «El espacio dramático», *Pausa*, nº 8, pp. 45-49.
_____ (1991ª), «El silencio en la obra de Beckett», *Pausa*, nº 8, pp. 6-15.
SASSONE, Helena (1977), «El teatro en Venezuela. Historia desde sus inicios hasta una contemporaneidad precipitada», *Resumen*, vol. XVII, nº 207, pp. 25-45.
SAZ, Agustín del (1967), *Teatro social hispanoamericano*, Barcelona, Lábor.
SEARLE, J. (1982), «Le statut logique du discours de la fiction», *Sens et expression*, París, Minuit, pp. 102-109.
SEGAL, Charles (1982), «Tragédie, oralité, écriture», *Poétique*, nº 50, pp. 131-154.
SEGRE, Cesare (1985), *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica.
SELDEN, Román (1985), *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 1989 (2ª ed. corregida)
SENABRE, Ricardo (1986), *Literatura y público*, Madrid, Paraninfo.
SIEBENMANN, G. (1988), *Ensayos de literatura hispanoamericana*, Madrid, Taurus.
SIRVENT, Ángeles; Josefina BUENO y Silvia CAPORALE (eds.) (1996), *Autor y texto: fragmentos de una presencia*, Barcelona, PPU.
SISTEMA NACIONAL DE COMPAÑÍAS REGIONALES DE TEATRO. *La nueva geografía teatral venezolana* (1994), Caracas, CONAC.
SITO ALBA, Manuel (1987), *Análisis de la semiótica teatral*, Madrid, UNED.
SOLÓRZANO, Carlos (1961), *Teatro latinoamericano del siglo XX*, Buenos Aires, Nueva Visión.
_____ (1964), *El teatro hispanoamericano contemporáneo*, México, FCE, 1981 (1ª ed., 4ª reimp.).
_____ (1968), «Corrientes del teatro latinoamericano», *Latin American Theatre Review*, nº 2/1, pp. 58-60.
SOURIAU, Etienne (1950), *Les deux cent milles situations dramatiques*, Paris, Flammarion.
SPANG, Kurt (1986), «Aproximación semiótica al título literario», *Investigaciones semióticas I*, Madrid, CSIC, pp. 356-370.
_____ (1991), *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, EUNSA.
_____ (1993), *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis.
STANISLAVSKI, Constantin (1975), *La construcción del personaje*, Madrid, Alianza, 1988 (4ª reimp.)
STAROBINSKI, Jean (1970), «Le style de l'autobiographie», *Poétique*, nº 3, pp. 255-265.
STEINER, Georges (1961), *La muerte de la tragedia*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991 (2ª ed. Monte Ávila).
STEMPEL, Wolf-Dieter (1979), «Aspects génériques de la récepction», *Poétique*, nº 39, pp. 353-362.
STIERLE, Karlheinz (1979), «Réception et fiction», *Poétique*, nº 39, pp. 299-320.
STRAUSS, Botho (1989), *Crítica teatral: las nuevas fronteras*, Barcelona, Gedisa.

SUÁREZ RADILLO, C. M. (1961), «Tema y problema en el teatro hispanoamericano», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 148, pp. 394-400.
_____ (1971), *13 autores del nuevo teatro venezolano*, Caracas, Monte Ávila Editores.
_____ (1971), «José Gabriel Núñez: una nueva expresión de la violencia en el teatro venezolano actual», *Revista Nacional de la Cultura*, año XXXII, nº 199, pp. 102-107.
_____ (1972), «Un medio a ensayar para la creación de un teatro auténticamente popular en Hispanoamérica: teatro de barrios en Venezuela», *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, pp. 127-141.
_____ (1972ª), «Vigencia de la realidad venezolana en el teatro de César Rengifo», *Latin American Theatre Review*, nº 5/2, pp. 51-61.
_____ (1975), *Temas y estilos en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, Zaragoza, Editorial Litho Arte.
_____ (1975ª), «Vigencia de la realidad venezolana en el teatro de César Rengifo», *Tiempo Real*, Rev. de la Universidad Simón Bolívar, nº 3, enero-abril, pp. 25-34.
SUBIRATS, Eduardo (1979), *Figuras de la conciencia desdichada*, Madrid, Taurus.
SUREDA, J. y A. Mª. GUASCH (1987), *La trama de lo moderno*, Madrid, Akal, 1993 (2ª ed.).
SZONDI, Peter (1972), «Tableau et coup de théâtre. Pour une sociologie de la tragédie domestique et bourgeoise chez Diderot et Lessing», *Poétique*, nº 9, pp. 1-14.
_____ (1978), *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona, Destino, 1994.
*TEATRO*, Revista de estudios teatrales, nº 2, «Teatro y América», diciembre 1992.
*TEATRO IBEROAMERICANO. Historia. Teoría. Metodología* (1992), Santiago de Chile, Edición de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile.
*THEATRON*, año 1, nº 1, 2 y 3, 1993.
TODOROV, T., (ed.) (1965), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1976 (2ª ed.).
_____ (1975), «La lecture comme construction», *Poétique*, nº 24, pp. 417-425.
_____ (1984), *Crítica de la crítica*, Barcelona, Paidós, 1991.
TOMACHEVSKI, Boris (1928), *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal, 1982.
TORDERA, Antonio (1987), «Aspectos sociales y asociales de la esencia del teatro», *Gestos*, nº 3, pp. 11-281.
_____ (1988), «Teoría y técnica del análisis teatral» en VV.AA., *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra (4ª ed.).
TORO, Alfonso de (1986), «Aproximaciones semiotico-estructurales para una definición de los términos *tragoedia*, *comoedia* y *tragicomedia*: el drama de honor y su sistema», *Gestos*, nº 1, pp. 53-72.
TORO, Fernando de (1986), «Reflexiones para la historia literaria y del teatro hispanoamericano una historia», *Gestos*, nº 1, pp. 101-119.
_____ (1987), *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, Buenos Aires, Galerna.
_____ (1987ª), *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galerna, 1989 (2ª ed.).
_____ (1987ᵇ), «Texto, texto dramático, texto espectacular» en *Congrés Internacional de Teatre a Catalunya. Actes*, vol. IV, seccions 7, 8 i 9, pp. 295-304.
_____ (1989), «El cambio en los códigos teatrales: hacia una semiótica de la puesta en escena intercultural», *Gestos*, nº 8, pp. 11-32.
_____ (1989*), «El espacio escénico y la integración del espectador como observador-participante», *Espacio* de Crítica e Investigación Teatral, año 3, nº 5, pp. 37-41.
_____ (ed.) (1990), *Semiótica y teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Galerna-IITCTL.
_____ (1991), «Hacia una semiótica teatral trandisciplinaria», *Discurso*, nº 6, pp. 5-18.
_____ y Peter Roster (1985), *Bibliografía del teatro hispanoamericano contemporáneo (1900-1980)*, Frankfurt, Verlag Klaus Dieter Vervuert, 2 vols.
TRAPERO, A. Patricia (1989), *Introducción a la semiótica teatral*, Palma de Mallorca, Prensa Universitaria.



_____ (1995), *Bases para un análisis del espectáculo (teoría y práctica)*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears.
TRULLO-HERRERA, José Luis (ed.) (1991), *Arquetipos teatrales y convenciones sociales*, Barcelona, PPU.
UBERSFELD, Anne (1978), *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra/Universidad de Murcia, 1989.
_____ (1978ª), «Sur le signe trèâtral et son référent», *Travail Thèâtral*, nº 31, pp. 120-126.
_____ (1981), *L'école du spectateur. Lire le théâtre 2*, Paris, Éditions Sociales.
ULIVE, Ugo (1988), «El Nuevo Grupo: sus primeros veinte años», *Latin American Theatre Review*, nº 21/2, pp. 47-50.
_____ (1992), «*Solimán el Magnífico* en la obra de Chocrón», *Conjunto*, nº 90-91, pp. 43-45.
_____ (1993), «Chocrón escrito y sellado» en Chocrón, Isaac, *Escrito y sellado*, Caracas, Centro Cultural Consolidado, pp. 5-6.
URRUTIA, Jorge (1985), *Semió(p)tica*, Valencia, Fundación Instituto Shakespeare-Hiperión.
_____ (1987), «El análisis gráfico de la obra dramática», *Discurso*, nº 1, pp. 57-65.
_____ (1992) *Literatura y comunicación*, Madrid, Instituto de España-Espasa Calpe.
_____ (1992ª), *Sobre teatro y comunicación*, Sevilla, Centro Andaluz de Teatro (Cuadernos Teatrales).
USLAR PIETRI, A. (1949), *De una a otra Venezuela*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992 (7ª ed. de Monte Ávila).
VV. AA. (1966), *El teatro en Iberoamérica*, Memoria del Duodécimo Congreso, México, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
VV. AA. (1977), *El Nuevo Grupo: un nuevo teatro para Caracas*, Caracas, Editorial Arte.
VV. AA. (1977ª), *Anuario teatral'77. Venezuela*, Caracas, Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), Coordinación de Artes Escénicas, Editorial Arte.
VV. AA. (1978), *Imagen del teatro venezolano*, Boletín Especial de la IV Sesión Mundial del Teatro de las Naciones, julio, Caracas, CONAC-Ateneo de Caracas-ITI-Unesco.
VV. AA. (1979), *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992 (3ª ed.).
VV. AA. (1983), *El Nuevo Grupo. Nombres, fichas, cifras*, Caracas, Ediciones El Nuevo Grupo.
VV. AA.(1985), *El personaje dramático*, Madrid, Taurus.
VV. AA. (1988), *La recepción del texto literario*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
VV. AA. (1988ª) *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, Madrid, Centro de Documentación Teatral.
VV. AA. (1988ᵇ), *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro latinoamericano y caribeño contemporáneo*, París, UNESCO.
VV. AA. (1989), *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte*, Buenos Aires, Galerna/Lemke Verlag.
VV. AA. (1991), *Le théâtre Latino–Americain: Tradition e innovation*, Provence Cedex, Université de Provence.
VV. AA. (1992) *Investigaciones semióticas. IV*, Actas del IV Simposio Internacional, Volumen I (capítulo 2), Madrid, Visor Libros.
VV. AA. (1992ª), «Turno de palabra» (coloquio), *El Público*, nº 91, pp. 83-95.
VV. AA. (1992ᵇ), *Historia mínima de Venezuela*, Caracas, Fundación de los Trabajadores de Lagoven, 1993 (2ª ed.).
VV. AA. (1992ᶜ), *Teoría y praxis del cuento en Venezuela*, Caracas, Monte Ávila Editores.
VV. AA (1992ᵈ) *América 1492-1992. Théâtre et histoire, Théâtre/Public* nº 107-108.
VV. AA. (1993), *Selección de teatro venezolano del siglo XIX*, Caracas, Fundarte.
VV. AA. (1994), *El texto latinoamericano*, Madrid, Fundamentos–Universidad de Poitiers.
VV. AA. (1994ª), *Sistema Nacional de Compañías Regionales de Teatro. La nueva geografía teatral venezolana*, Caracas, CONAC-gobernaciones de estado-alcaldías.
VV. AA. (1995), *Literatura en el laberinto*, Madrid, Cátedra/Ministerio de Cultura.
VANCE, Eugène (1973), «Le moi comme langage: Saint Augustin et l'autobiographie», *Poétique*, nº 14, pp. 163-177.

VEINSTEIN, André (1962), *La puesta en escena. Su condición estética*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora.
VELTRUSKY, Jirí (1990), *El drama como literatura*, Buenos Aires, Galerna/IITCTL.
VERSÉNYI, Adam (1993), *El teatro en América Latina*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
VESTRINI, Miyó (1969), «Foro con Isaac Chocrón», entrevista incluida en Chocrón, Isaac, *Okey*, Caracas, Monte Ávila, pp. 11-29.
_____ (1980), *Isaac Chocrón frente al espejo*, Caracas, Ateneo de Caracas.
VILLANUEVA, Darío (1991), «Para una pragmática de la autobiografía», *Polen de ideas*, Barcelona, PPU, pp. 95-114.
_____ (comp.) (1994), *Avances en teoría de la literatura*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
VILLEGAS, Juan (1982), *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Otawa; Girol Books, Inc., 1991 (2ª ed. revisada, ampliada y actualizada)
_____ (1986), «La especificidad del discurso crítico sobre el teatro hispanoamericano», *Gestos*, nº 1, pp. 57-73.
_____ (1988), *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*, Minneapolis, Minnesota, The Prisma Institute.
VOLEK, Emil (1992), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin. Polémica, historia y teoría literaria*, Madrid, Fundamentos.
_____ (1995), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin. Semiótica del discurso y posformalismo bajtiano*, Madrid, Fundamentos.
WAGNER, Fernando (1970), *Teoría y técnica teatral*, Barcelona, Labor.
WALDMAN, Gloria (1977), «An Interview with Isaac Chocrón», *Latin American Theatre Review*, nº 11/1, pp. 103-109.
WARNING, Rainer (ed.) (1979), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor.
WEIS, Judith, Lesli DAMASCENO, Donald FRISCHMANN, Claudia KAISER-LENOIR, Marina PIANCA and Beatriz J. RIZK (1993), *Latin American popular theatre*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
YLLERA, Alicia, (1974), *Estilística, poética y semiótica literaria*, Madrid, Alianza Universidad, 1986 (3ª ed. ampliada y corregida).
YURKIEVICH, Saúl (1986), *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*, Madrid, Alhambra.
ZALACAÍN, Daniel (1985), *Teatro absurdista hispanoamericano*, Valencia, Albatros Hispanofila.

## III. HEMEROGRAFÍA

ABRIZO, Manuel, «Al novelista Isaac Chocrón le espera la pira en la plaza Bolívar» (entrevista), *El Diario de Caracas*, 12-10-1988, p. 50.
ALFARO, Beglis, «'La revolución', más allá de la risa. Reflejo de la decadencia», *El Nacional*, 30-11-1990, p. C-10.
ALVARENGA, Teresa, «El ángel del 'Quinto infierno' vuelve al paraíso recobrado: Juana Sujo», *La República*, 01-06-1961, p. 21.
ANTILLANO, Pablo, «Reconocimiento internacional a la dramaturgia venezolana», *El Nacional*, 26-01-1980, p. C-14.
ARAUJO, Elizabeth, «Isaac Chocrón tras el mito de la herencia judía», *El Nacional*, 17-03-1987, p. C-12.
_____, «Cuando la familia imita al teatro», *El Nacional*, 22-03-1987, p. C-1.
_____, «Premios Critven. 'Clipper' de Chocrón ganó unánimemente», *El Nacional*, 25-02-1988, p. C-10.



_____, «Trinidad verá este mes 'La revolución' de Chocrón», *El Nacional*, 17-03-1988, p. C-14.
_____, «Chocrón: la crisis del teatro no es demoledora», (entrevista), *El Nacional*, 05-11-1989, p. C-1.
AZPARREN GIMÉNEZ, L., «Tric–Trac», *La República*, 24-09-1967, p. 21.
_____, «Chocrón, Ghelderode y cierta indignación», *El Nacional*, 12-08-1979, suplemento p. 2.
_____, «Mesopotamia.Ulive», *El Nacional*, 24-02-1980, p. E-2.
_____, «Ingratitud ante el bostezo», *El Nacional*, 29-03-1981, p. E-2.
_____, «Los nuevos estrenos», *El Nacional*, 23-08-1981, p. E-3.
_____, «'Simón' propone la discusión en torno al teatro histórico», *El Diario de Caracas*, 07-03-1983, p. 21.
BALBI, Marianela, «Un Consejo Nacional del Teatro para responder preguntas vitales» (entrevista), *El Nacional*, 10-03-1989, p. C-12.
BATALLÁN, Lorenzo, «La Esfinge ha dicho: Isaac Chocrón escribe obra a Maritza Caballero», *La República*, 27-04-1961, p. 21.
_____, «'Una mínima incandescencia'», *La República*, 25-07-1961, p. 21.
_____, «El quinto infierno», *El Nacional*, 20-01-1961, p. 20.
BLANCO, Nefertiti, «'Escrito y sellado' de Isaac Chocrón. Una invitación a vivir el presente», *El Nacional*, 05-03-1993, p. C-14.
BORZACCHINI, Chefi, «El segundo debut de un veterano», *El Nacional*, 12-01-1993, p. C-12.
CABALLERO, Jessie, «La mujer de mi generación vive esperando venderse al mejor postor» (entrevista), *El Nacional*, 19-03-1982, p. C-18.
CARRILLO, Carmen, «El Conac financiará la Compañía Nacional de Teatro con los recortes presupuestarios», *El Nacional*, 24-05-1984, p. C-18.
_____, «La C.N.T. levanta el telón en enero del año próximo», *El Nacional*, 21-07-1984, p. C-22.
C.M., «Isaac Chocrón: un viejo que ganó la lotería», *El Diario de Caracas*, 23-06-1979, p. 24.
CHOCRÓN, Isaac, «Shakespeare en Caracas», *El Nacional*, 08-03-1964, suplemento, p. 4.
_____, «¿Vivirá el teatro en Venezuela?, *El Nacional*, 15-03-1964, suplemento, p. 4.
_____, «Un teatro nacional», *El Nacional*, 22-03-1964, suplemento, p. 4.
_____, «La salida del callejón», *El Nacional*, 26-04-1964, suplemento, p. 4.
DELGADO, Carmen, «Entrevista en dos actos a un provocador: Isaac Chocrón» (entrevista), *El Nacional*, 20-08-1969, p. B-8.
*DIARIO DE CARACAS, EL*, «Más laureles para Chocrón», *El Diario de Caracas*, 06-07-1979, p. 26.
_____, «Mañana va el foro sobre teatro y el Estado», *El Diario de Caracas*, 29-06-1980, p. 32.
_____, «Miyó Vestrini destapa a Isaac Chocrón», *El Diario de Caracas*, 28-09-1980, p. 25.
_____, «RCTV transmitirá hoy la obra 'Simón'», *El Diario de Caracas*, 05-08-1983, p. 26.
_____, «El teatro norteamericano según Chocrón», *El Diario de Caracas*, 09-12-1984, p. 38.
_____, «La Compañía Nacional», *El Diario de Caracas*, 18-02-1985, p. 27.
_____, «Los teatros que esperan», *El Diario de Caracas*, 16-09-1985, p. 41.
EAMU, «La compañía ya arrancó», *El Diario de Caracas*, 21-11-1984, p. 32.
E. L., «Los animales feroces», *La República*, 22-09-1963, p. 7.
E. Y., «Isaac Chocrón habló de la Compañía Nacional de Teatro» (entrevista), *El Diario de Caracas*, 10-08-1984, p. 16.
FEO CALCAÑO, G., «Ni una mínima incandescencia», *La República*, 30-07-1961, p. 7.
_____, «Animales feroces», *La República*, 09-10-1963, p. 8.
FUENTES, ELIZABETH, «Cabrujas, Chocrón y yo somos los mejores» (entrevista), *El Nacional*, 24-02-1985, p. 3.
GALVIS, C., «La Compañía Nacional de Teatro», *El Nacional*, 26-03-1990, p. 3.
GAMARRA, Mario, «Una grieta en la muralla. Chocrón en Madrid», *El Universal*, 19-08-1970, p. 2-12.

García Mora, L., «*Outside*. La revolución», *El Nacional*, 29-03-1981, p. C-16.
García Martínez, L., «Rómpase en caso de incendio», *El Nacional*, 25-04-1976, Papel Literario, p. 2.
Germán Orihuela, A., «El teatro venezolano», *La República*, 09-05-1966, p. 7.
Gómez, Andreína, «'La revolución' toma otro vuelco», *El Nacional*, 25-05-1991, p. C-20.
_____, «Diez actores traerán al poderoso sultán de Chocrón», *El Nacional*, 09-10-1991, p. C-16.
_____, «Premio Ollantay a Isaac Chocrón por su destacada carrera teatral», *El Nacional*, 26-02-1993, p. C-15.
Gómez, Diana, «Vivo en función de escribir» (entrevista), *El Universal*, 28-06-1993, p. 4-1.
Gómez, Florángel, «'La revolución' será el clásico de Isaac Chocrón», *El Universal*, 06-11-1990, p. 4-2.
Guzmán, Cristina, «Ugo Ulive dentro y fuera de la obra: 'Mesopotamia' es la pieza más densa del teatro venezolano», *El Diario de Caracas*, 07-02-1980, pp. 16 y 17.
Guzmán, Edith, «Las crisis en el teatro hay que manejarlas con sentido del humor» (entrevista), 13-06-1984, p. C-7.
Guzmán Bajares, P., «En el Bicentenario los Simones de Isaac Chocrón», *El Universal*, 02-03-1983, p. 4-1.
_____, «Aplausos para las primeras gestiones de 'La Compañía'», *El Universal*, 21-11-1984, p. 4-1.
Hernández, Amelia, «Una obra que evoca la corte turca del siglo XV. El poder entre sedas y brocados», *El Diario de Caracas*, 10-10-1991, p. 41.
Herrera, Carlos E., «La hora de la revolución», *El Nacional*, 09-11-1990, p. C-14.
_____, «Escrito y sellado», *El Diario de Caracas*, 18-03-1993, p. 37.
Izaguirre, Enrique, «La crítica y el autor premiado», *El Nacional*, 10-09-1979, p. C-24.
Jiménez, Maritza, «Chocrón: soy un raro pez» (entrevista), *El Nacional*, 30-10-1988, p. C-1.
L. B., «Para la obra de Chocrón Madrid ha dicho 'Okey'», *El Nacional*, 05-08-1970, p. C-12.
Liscano, Juan, «Un teatro de la ferocidad», *La República*, 29-12-1963, p. 7.
_____, «'Asia y el lejano Oriente': No habría venta; todo tiene su tiempo», *La República*, 24-04-1966, p. 6.
López Orihuela, D., «El quinto infierno», *El Nacional*, 20-01-1961, p. 30.
Lovera De Sola, R. J., «Mi pasión fundamental no ha sido el teatro, ha sido escribir» (entrevista), *El Universal*, 18-02-1973, p. 1-28.
_____, «Rómpase en caso de incendio», *El Nacional*, 26-01-1976, p. A-4.
_____, «Isaac frente a Miyó», *El Nacional*, 14-10-1980.
_____, «La máxima felicidad», *El Nacional*, 26-10-1981, p. C-22.
_____, «50 vacas gordas», *El Nacional*, 09-08-1982, p. C-18.
_____, «Simón», *El Nacional*, 22-04-1983, p. C-10.
Márquez, Antonio, «El país o la jungla», *El Universal*, 02-05-1982, p. 4-5.
_____, «El país o el equilibrio», *El Universal*, 09-05-1982, p. 4-5.
M. C., «Quiero contribuir a que los Festivales de Teatro se conviertan en una tradición» (entrevista), *El Nacional*, 29-07-1979, pp. C-4 y C-30.
M. F. A., «Chocrón necesita 100 mil bolívares más», *El Diario de Caracas*, 24-07-1979, p. 25.
M. J., «Isaac Chocrón. El éxito es tener conciencia de lo que se hace» (entrevista), *El Universal*, 19-03-1982, p. 4-1.
Mollejas D., Carlos, «Rajatabla estrenará el jueves 'Animales feroces' de Chocrón», *El Diario de Caracas*, 19-10-1993, p. 36.
_____, «Chocrón: mi última obra no es un panfleto sobre el sida», *El Diario de Caracas*, 05-03-1993, p. 40.
Monasterios, Rubén, «Doña Bárbara», *El Nacional*, 06-08-1967, Papel Literario, p. 4.
_____, «Tric-trac», *El Nacional*, 22-09-1967, p. A-4.



_____, «Okey», *El Nacional*, 09-05-1969, p. A-4.
_____, «Evocaciones y nostalgias», *El Nacional*, 20-01-1979, p. C-12.
_____, «Animales feroces», *El Nacional*, 29-07-1979, p. C-4.
_____, «Necedades mías», *El Nacional*, 25-08-1979.
_____, «Claves para 'Mesopotamia'», *El Nacional*, 09-02-1980, p. A-4.
_____, «Mesopotamia», *El Nacional*, 23-02-1980, p. A-4.
_____, «Simón», *El Nacional*, 12-03-1983, p. C-16.
_____, «El poder cultural paralizado», *El Nacional*, 31-07-1984, p. C-12.
_____, «Al menos... ¡Existimos!», *El Nacional*, 07-04-1985, Papel Literario, p. 8.
_____, «Clipper», *El Nacional*, 21-03-1987, p. C-8.
Montero Castro, R., «Una mínima escenografía. El Teatro Arte de Caracas», *El Universal*, 01-10-1979, pp. 4-1 y 4-2.
Mora, Josué, «Dame dos actores, una buena pasión y el teatro se hace», *El Universal*, 27-01-1978, p. 1-27.
Morales Crespo, E., «Dos palabras al 'Quinto infierno'», *El Nacional*, 10-02-1961, p. 28.
_____, «Animales feroces», *La República*, 12-09-1963, p. 8.
Moreno, Edgard A., «Piden teatro venezolano ¿por qué no lo hacen?» (entrevista), *El Nacional*, 28-02-1971, Suplemento cultural.
Moreno-Uribe, E.A., «Chocrón ganó Premio Nacional de Teatro», *El Mundo*, 06-07-1979.
_____, «'Simón' de Chocrón gustó en Córdoba», *El Diario de Caracas*, 01-11-1984, p. 23.
_____, «La Compañía sin secretos», *El Mundo*, 11-08-1984, p. 29.
_____, «Isaac Chocrón reconoció influencia norteamericana» (entrevista), *El Diario de Caracas*, 10-12-1984, p. 29.
_____, «Isaac Chocrón tiene una compañía que puede vender o rifar un país», *El Diario de Caracas*, 16-02-1985, p. 45.
_____, «Comienza una segunda etapa en la historia del teatro venezolano», *El Diario de Caracas*, 18-02-1985, p. 26.
_____, «Para Isaac Chocrón, escribir es como hacer 'strip-tease'» (entrevista), *El Diario de Caracas*, 26-02-1985, p. 36.
_____, «La Compañía Nacional de Teatro capturó al público», *El Diario de Caracas*, 16-09-1985, p. 43.
_____, «A Chocrón sí le interesa la crítica» (entrevista), *El Diario de Caracas*, 18-09-1985, p. 42.
_____, «Chocrón» (entrevista), *El Diario de Caraca*, 16-03-1987, p. 41.
_____, «Uno escribe para que lo quieran a uno» (entrevista), *El Mundo*, 04-10-1988, p. 15.
_____, «Escrito y sellado para siempre», *El Mundo*, 12-03-1993, p. 23.
_____, «En Caracas, como en Nueva York, premian al teatro del sida», *El Mundo*, 23-06-1993, p. 13.
_____, «Comenzó la feroz era postgimenista», *El Mundo*, 26-10-1993, p. 13.
Moros, Carlos, «'Animales feroces' de Chocrón. Una destrucción en nombre del amor», *El Diario de Caracas*, 28-07-1979, p. 25.
Muñoz Aguirre, I., «Mesopotamia», *El Diario de Caracas*, 15-02-1980, p. 25.
*Nacional, El*, «Obra de un inglés 'furioso' tradujo Isaac Chocrón para el teatro del Ateneo», *El Nacional*, 07-08-1959, p. A-4.
_____, «No entendieron el realismo y chocó la poesía de 'Caín Adolescente'», *El Nacional*, 07-08-1959, p. A-4.
_____, «Con una revolucionaria obra del inglés John Osborne el Teatro del Ateneo ensayará una nueva posibilidad», *El Nacional*, 13-08-1959, p. A-3.
_____, «Destituido Román Chalbaud del Teatro Nacional Popular», *El Nacional*, 12-06-1960, p. 28.
_____, «Venezuela es 'El quinto infierno'», *El Nacional*, 08-01-1961 p. 24.
_____, «Juana Sujo vuelve esta noche al teatro en 'El quinto infierno', de Isaac Chocrón», *El Nacional*, 13-01-1961, p. 30.

_____, «'El quinto infierno' de Chocrón. El Segundo Festival de Teatro Venezolano lo incluyó en el repertorio», *El Nacional*, 1-06-1961, p. 20.
_____, «'Una mínima incandescencia' mañana en el teatro La Comedia», *El Nacional*, 19-07-1961, p. 20.
_____, «El teatro del Ateneo hoy en el II Festival», *El Nacional*, 20-07-1961, p. 20.
_____, «Hoy en La Comedia 'Una mínima incandescencia' será discutida en Mesa Redonda», *El Nacional*, 26-07-1961, p. 20.
_____, «Premios del II Festival adjudicó ayer el jurado de teatro», *El Nacional*, 15-08-1961, p. 20.
_____, «'Una mínima incandescencia' presentarán hoy en el Teatro Juana Sujo», *El Nacional*, 10-10-1961, p. 20.
_____, «La incomprensión es el tema de 'Triángulo'», *El Nacional*, 14-09-1962, p. 20.
_____, «Los 'Animales feroces' de Chocrón fueron domados por Horacio Peterson», *El Nacional*, 30-08-1963, p. B-14.
_____, «10 personajes encuentran autor en 'Animales feroces'», *El Nacional*, 03-09-1963, p. 10.
_____, «Pre-estrenan hoy 'Animales feroces' en el Teatro Ateneo», *El Nacional*, 04-09-1963, p. 12.
_____, «Animales feroces», *El Nacional*, 12-10-1963, p. 13.
_____, «El Día Internacional del Teatro celebrarán en Venezuela del 30 de marzo al 5 de abril», *El Nacional*, 01-03-1964, p. B-18.
_____, «Román Chalbaud e Isaac Chocrón ganaron el premio teatral 'Ana Julia Rojas'», *El Nacional*, 06-10-1964, p. C-4
_____, «'Asia y el lejano Oriente' hoy en Valencia con primeras figuras del teatro venezolano», *El Nacional*, 12-03-1966, p. C-14.
_____, «Chocrón y Garmendia hablan de literatura venezolana en la Universidad de Long Island», *El Nacional*, 30-03-1966, p. D-9.
_____, «Semana Internacional de Teatro preparan en Caracas del 21 al 27 de marzo», *El Nacional*, 08-03-1966, p. C-10.
_____, «Chocrón, Cabrujas y yo somos los mejores autores venezolanos. Dice Román Chalbaud, director de la obra 'Asia y el lejano Oriente', que se estrenará el día 14 en el Nacional», *El Nacional*, 10-04-1966, p. C-8.
_____, «'Asia y el lejano Oriente'. Tres jóvenes actores en busca del éxito», *El Nacional*, 13-04-1966, p. C-12.
_____, «La ciudad se divierte», *El Nacional*, 16-04-1966, p. B-8.
_____, «Isaac Chocrón renunció a su Cátedra en la Escuela Nacional de Teatro», *El Nacional*, 15-09-1966, p. C-20.
_____, «Venezuela se sentirá tan orgullosa de su teatro como de sus autopistas» (entrevista), *El Nacional*, 16-06-1967, p. C-14.
_____, «'Doña Bárbara' será el mejor espectáculo que se presentará en Caracas este año», *El Nacional*, 12-07-1967, p. C-12.
_____, «'Tric-Trac' de Isaac Chocrón. Primer estreno del Nuevo Grupo», *El Nacional*, 15-09-1967, p. C-14.
_____, «'Okey' nueva obra de Chocrón estrenan el viernes en Maracaibo», *El Nacional*, 23-04-1969, p. C-10.
_____, «Entra en circulación 'Ok' de Isaac Chocrón editado por Monte Ávila», *El Nacional*, 25-04-1969, p. C-9.
_____, «En el Alberto de Paz y Mateos más de tres mil espectadores han asistido a las 30 representaciones de la obra de Isaac Chocrón 'Okey'», *El Nacional*, 14-06-1969, p. C-12.
_____, «Estrenado 'Okey' en Buenos Aires», *El Nacional*, 25-03-1970, p. C-10.
_____, «Se celebra hoy Jornada Internacional del Teatro», *El Nacional*, 27-03-1971, p. C-10.
_____, «Firmado convenio de colaboración entre el INCIBA y el Nuevo Grupo», *El Nacional*, 18-03-1972, p. C-16.



_____, «Bajo la dirección del autor estrena hoy 'Alfabeto para analfabetos'», *El Nacional*, 26-07-1973, p. C-14.
_____, «Estrenada en Ciudad Bolívar 'La máxima felicidad' obra teatral de Isaac Chocrón», *El Nacional*, 13-08-1974, p. C-9.
_____, «Obra de Isaac Chocrón se estrena en la nueva sala teatral: 'Juana Sujo'», *El Nacional*, 30-09-1974, p. B-21.
_____, «Isaac Chocrón presidente de la Asociación Venezolana de Profesionales del Teatro», *El Nacional*, 05-09-1977.
_____, «La venta de un país tema central en Puerto Rico», *El Nacional*, 18-04-1979, p. C-16.
_____, «Se inaugura mañana el IV Festival Nacional de Teatro», *El Nacional*, 26-06-1979, p. C-27.
_____, «Hoy estrenó en el Nuevo Grupo 'Mesopotamia'–Ulive–Chocrón», *El Nacional*, 07-02-1980, p. C-20.
_____, «Por unanimidad eligieron directiva de profesionales de teatro», *El Nacional*.
_____, «Román Chalbaud filmará '50 vacas gordas' de Isaac Chocrón», *El Nacional*, 18-12-1982, p. B-28.
_____, «Año Bicentenario del Libertador», publicación de la escena II de *Simón*, *El Nacional*, 02-01-1983, Papel Literario, p. 5.
_____, «Isaac Chocrón, mejor dramaturgo. Nuestra dramaturgia no tiene relevo», *El Nacional*, 26-02-1988, p. C-10.
_____, «Los tres compromisos de Chocrón», *El Nacional*, 04-07-1993, Papel Literario, p. 10.
NOGUERA MESSUTI, L., «Violeta Alemán debutó en la pieza 'El acompañante' de Isaac Chocrón. El teatro le robó una cantante a la ópera», *El Diario de Caracas*, 28-08-1990, p. 47.
PALENZUELA, Juan C., «Una respuesta mínima a Isaac Chocrón», *El Nacional*, 30-11-1981, p. C-27.
PAOLILLO, Carlos, «La Compañía pide el Teatro Nacional», *El Universal*, 05-12-1989, p. 4-1.
PEÑA, Ismael, «Nuestro teatro», *El Universal*, 25-07-1961, Índice Literario, p. 4.
PERALTA, Yayett, «Este jueves irrumpe en el Ateneo de Caracas una 'revolución' vigente», *El Nacional*, 06-11-1990, p. C-8.
PÉREZ, María J., «Comparto mi premio con el 'Nuevo Grupo'», 07-07-1979, p. C-5.
PÉREZ ARIZA, C., «'El Nuevo Grupo' cree firmemente en el teatro de autor, por encima de todo», *El Diario de Caracas*, 03-10-1982, pp. 30-31.
_____, «La Compañía Nacional de Teatro estrenará en febrero próximo», *El Nacional*, 21-11-1984, p. C-14.
P. G. B., «Dirigida por Román Chalbaud 'Asia y el lejano Oriente' de Chocrón será la primera obra llevada a escena por la Compañía Nacional de Teatro», *El Universal*, 21-07-1984, p. 4-1.
PULIDO, José, «Soy escritor por eliminatoria» (entrevista), *El Nacional*, 04-07-1981, p. C-18.
_____, «Nada es comparable a la emoción de un estreno» (entrevista), *El Nacional*, 16-04-1983, p. C-16.
_____, «Se vende un país», *El Nacional*, 25-02-1985, p. C-8.
_____, «Chocrón se queda sin compañía» (entrevista), *El Nacional*, 13-12-1986, p. C-14.
QUINTERO YÁNEZ, L., «Asia y el lejano Oriente», *La República*, 22-04-1966, p. 6.
RAMÍREZ DE NEUMANN, M., «Visión de 'la revolución' de Isaac Chocrón 1971 y diez años más tarde (I)», *El Universal*, 14-06-1981, p. 4-8.
RAS, «El premio doble U», *El Nacional*, 22-02-1980, p. A-5.
_____, «Así vio Miyó a Isaac», *El Nacional*, 08-10-1980, p. A-6
RATTO-CIARLO, «Mónica y el florentino», *El Nacional*, 11-03-1959, p. 26.
REGA, Rubén, «'Simón' y 'Bolívar' dos perspectivas», *El Nacional*, 09-03-1983, p. C-14.
*REPÚBLICA, LA*, «Intérpretes venezolanos para obras inglesas», *La República*, 30-05-1961, p. 21.
_____, «La máxima expectación para 'Una mínima incandescencia'», *La República*, 19-07-1961, p. 21.

_____, «Cinco personajes de Chocrón en la órbita del 'Quinto cielo'», *La República*, 24-07-1961, p. 21.
_____, «Asia y el lejano Oriente», *La República*, 13-03-1966, p. 6.
_____, «Después del triunfo en la provincia: estrenarán en Caracas 'Asia y el lejano Oriente», *La República*, 02-04-1966, p. 9.
_____, «Compra–venta del hombre planteada con humor negro. La obra 'Okey' de Chocrón», *La República*, 07-03-1969, p. 9.
_____, «'Okey' será presentada en España. Obra teatral de Isaac Chocrón», *La República*, 10-06-1969, p. 11.
*Revista de Caracas*, «Retrato» (entrevista), *El Diario de Caracas*, 09-11-1991, pp. 6-11.
Rial, José Antonio, «Asia y el lejano Oriente», *El Universal*, 21-04-1966, p. 19.
Rivera, Francisco, «El alfabeto de Isaac Chocrón», *El Universal*, 07-12-1980, p. 4-1 y 4-2.
_____, «Mesopotamia», *El Universal*, 06-07-1980, p. 4-3.
Rodríguez, Mariveni, «La nueva generación acaparó la atención», *El Nacional*, 27-12-1990, p. C-11.
_____, «El teatro es confesión», *El Globo*, 05-03-1993, p. 28.
Rondón, Alí E., «La revolución y el culteranismo de los 90», *El Universal*, 16-12-1990, p. 4-3.
Rondón Márquez, R. A., «Teatro leído», *El Universal*, 14-08-1962, p. 4.
R. Z., «'Cincuenta vacas gordas' una novela de Isaac Chocrón», *El Diario de Caracas*, 21-03-1982, p. 25.
Salazar C., Germán, «Animales feroces», *El Nacional*, 24-09-1963, p. A-4.
Santana, Emilio, «Mónica y el florentino», *El Nacional*, 19-03-1959, suplemento p. 3.
_____, «El ritual de Isaac Chocrón», *El Nacional*, 01-08-1961, suplemento, p. 3.
Santos López, «Isaac Chocrón: La Compañía Nacional de Teatro tiene los pies en la tierra» (entrevista), *El Nacional*, 23-03-1985, p. C-13.
Sassone, Helena, «'La máxima felicidad' o un triángulo diferente», *El Universal*, 27-10-1974, p. 1-22.
_____, «Tric-Trac», *El Nacional*, 05-03-1978, p. A-4.
Schön, Elizabeth, «Mesopotamia», *El Nacional*, 22-03-1980, p. C-14.
Serrano Poncela, «Isaac Chocrón», *El Nacional*, 17-04-1966, suplemento, p. 4.
S. N., «Juana Sujo se revuelca en su tumba. 'La máxima felicidad' no cubre un mínimo de expectativas», *El Diario de Caracas*, 16-08-1981, p. 33.
Tello, Jaime, «El quinto infierno», *El Nacional*, 18-02-1961, p. 4.
Tofano, Tecla, «50 vacas gordas», *El Nacional*, 05-04-1982, p. C-2.
Trujillo, Manuel, «Una mínima incandescencia», *El Mundo*, 25-07-1961, p. 15.
*Universal, El*, «'Animales feroces' hoy en el teatro del Ateneo», *El Universal*, 04-09-1963, p. 17.
_____, «Hoy en la sala Juana Sujo: re–esteno de 'Mónica y el florentino'», *El Universal*, 18-01-1979, p. 1-15.
_____, «América Alonso y su acompañante», *El Universal*, 22-06-1979, p. 1-34.
_____, «El teatro es nuestra expresión artística de mayor vitalidad» (entrevista), *El Universal*, 16-08-1979, p. C-26.
_____, «Primer foro nacional: el estado y el teatro venezolano», *El Universal*, 28-06-1980, p. 4-4.
_____, «Isaac Chocrón profesor invitado en la Universidad de Maryland», *El Universal*, 20-03-1986, p. 4-5.
_____, «Premios Critven 83. 'Simón' de Chocrón y 'La Charité' dirigida por Giménez acapararon premios», *El Universal*, 05-04-1984, p. 4-1.
_____, «'Mesopotamia' la amistad como consuelo ante la muerte», *El Universal*, 31-01-1980, p. 4-1.



Vestrini, Miyó, «En el teatro se trunca todo esfuerzo de continuismo por falta de recursos» (entrevista), *El Nacional*, 09-11-1967, p. C-10.
_____, «Se muda el Nuevo Grupo: en un año 32.000 personas asistieron a sus funciones», *El Nacional*, 11-09-1968, p. C-12.
_____, «Lo que hace a un pueblo grande y digno es su herencia cultural y no sus autopistas» (entrevista), *El Nacional*, 06-01-1969, pp. B-13-14.
_____, «En el teatro de Paz y Mateos los tres personajes de 'Okey' enfrentados a la compra–venta», *El Nacional*, 03-05-1969, p. C-12.
_____, «Al llegar a su segundo año el destino del Nuevo Grupo está en manos de la CVF», *El Nacional*, 16-09-1969, p. C-12.
_____, «Lo ideal es vivir con el personaje», *El Nacional*, 29-09-1980, p. C-21.
_____, «Isaac Chocrón ordeña sus 50 vacas gordas» (entrevista), *El Diario de Caracas*, 22-01-1982, pp. 22-23.
Vidal, Juan M., «O.K., O.K.», *La República*, 06-05-1969, p. 11.
Vidal P., Javier, «El acompañante», *El Universal*, 04-02-1978, p. 1-22.
_____, «LHC: yo no voy a hacer teatro», *El Universal*, 29-03-1979, p. 1-33.
Vidal Rodas, J. M., «La Revolución (Ontológica)», *El Nacional*, 04-10-1975, p. A-4.
_____, «De Isaac Chocrón a 'El Nuevo Grupo'», *El Universal*, 02-11-1980, p. 4-5.
Villegas, Gonzalo, «Descubriendo a Chocrón», *El Universal*, 02-03-1979, p. 2-15.
V. P., J., «Todos los premios el premio. Chocrón teatral», *El Universal*, 07-07-1979, p. 1-22.
Wanloxten, Gustavo, «El estado debe ser promotor y no administrador de la cultura» (entrevista), *El Diario de Caracas*, 17-09-1985, p. 56.
Zambrano, Nabor, «La ópera tema central en pieza de Isaac Chocrón sobre el amor y la sociedad», *El Nacional*, 27-01-1978, p. C-22.
_____, «Una constante teatral, la soledad y los rigores del amor en 'Mónica y el florentino'», *El Nacional*, 18-01-1979, p. C-20.
_____, «Nuevas caras en el Día Internacional del Teatro», *El Nacional*, 29-03-1981, p. C-29.
Zambrano Velasco, M., «El buen año de Chocrón se cierra con 'La revolución'», *El Nacional*, 30-10-1990, p. C-12.