



Dos discursos modernos, una síntesis: aproximación a la dramaturgia de Elio Palencia.

María Carolina García
(Universidad Central de Venezuela)

La obra teatral de Elio Palencia (1963) nos conduce a transitar por estructuras dramáticas que responden estéticamente a algunas de las características que sustentan la intertextualidad propia de los procedimientos posmodernos de la dramaturgia actual. Ahora bien, esta presencia posmoderna solo es un rasgo que otorgará forma al discurso del autor, que es profundamente moderno. Es decir, en la obra de Elio Palencia conviven lo moderno y lo postmoderno, uno sin ir en detrimento de lo otro, debido a que la estructuración de la situación dramática, de sus personajes, de los espacios en los que esta acción se lleva a cabo, nos retrotrae a los dos paradigmas que sustentaron los dos grandes discursos modernos de la dramaturgia nacional.

En primera instancia, la propuesta estético/ideológica iniciada por los dramaturgos de *La Alborada* (1909-1915), marca un hito en la historia teatral del país. Se convierte en el punto de partida para la consolidación del *Período de la Primera Modernidad (1909-1957)*¹ determinado por la presencia del paradigma positivista que, de una u otra manera, fue el eje ideológico del discurso de Julio Planchart, Rómulo Gallegos y Salustio González Rincones, autores que irrumpieron en el realismo como lenguaje escénico para presentarle al país una dramaturgia distinta que pone de manifiesto un sentimiento dramático y que mira a la patria desde una condición marginal frente a los horrores de la dictadura gomecista.

En segundo lugar, tenemos el *Período de la Segunda Modernidad: el nuevo teatro (1958-2000)*², determinado por el nuevo modelo político de corte

¹ Leonardo Azparren Giménez, "Modelo de periodización de la historia del teatro en Venezuela" en *Lecturas del Teatro Venezolano*, Caracas, Academia Venezolana de la Lengua, 2011.

² Leonardo Azparren Giménez, op.cit.; p.10.



socialdemócrata y el modelo económico de monoproducción petrolera. Estos dos factores fueron determinantes para la construcción de un discurso vinculado estéticamente al realismo crítico y subjetivo, que no presentan una visión evasiva e ingenua de la realidad. Esta nueva versión del realismo no sólo plantea una postura frente a la realidad sino que, dentro de estos cuestionamientos y críticas, establece un diálogo con el país. Es pues, la dramaturgia de Elio Palencia, heredera de estos discursos que se sintetizan en una forma de expresión dramática renovada, que revisa los dos paradigmas modernos del teatro venezolano para romper con la idea de que el teatro actual no tiene nada que decir porque le ha dado la espalda a los procesos sociales y políticos de la nación.

Arráncame la Vida (1995)³

Para iniciar esta reflexión, me tomaré la libertad de colocar uno de los dos epígrafes citados por Palencia para comenzar la acción dramática de esta pieza en torno a la homosexualidad y el VIH-SIDA, palabras expresadas por el sociólogo francés Michel Maffesoli:

Las grandes epidemias no se caracterizan solamente por el número de enfermos y muertos. Una enfermedad se convierte en el mal del siglo porque cristaliza, porque simboliza incluso la manera en que una sociedad vive colectivamente el miedo y la muerte. En ese sentido, la enfermedad importa tanto por sus efectos como por sus efectos reales.⁴

Arráncame la vida es, sin duda, una pieza en la que se puede constatar cómo opera el miedo a lo desconocido en una sociedad ignorante y prejuiciosa. En esta obra, Palencia nos lleva a un pueblo completamente imaginario, pero muy parecido a los centenares de pueblos costeros de nuestro país. Puerto Cambur es el espacio geográfico que enmarca este drama estructurado en una suerte de elipsis reversa. Este

³ Elio Palencia, *Mi hermano José Rosario y otras piezas teatrales*, Caracas, El perro y La rana, 2006.

⁴ Maffesoli, *Revista Liberation*, París, Octubre, 1987.



lugar es el caldo de cultivo perfecto para hablar de los tabúes sobre el VIH-SIDA y la homosexualidad y todo lo que rodea a un personaje que se encuentra en la situación de Andrés, un joven artista plástico, oriundo de este pueblo, hijo de la maestra Nubia, que ha alcanzado el éxito y la fama, tras marcharse a la capital para estudiar y llevar a cabo sus proyectos. Pero, ¿qué hace a Puerto Cambur particular? Pues bien, en este pueblo habita una serie de personajes que, si bien son referenciales en la acción de una u otra forma, son los agentes que hacen posible el sostenimiento de la situación dramática y son portadores del discurso que se opone a los intereses individuales de Andrés y Nubia. A medida que estos personajes van apareciendo en el recuerdo de Nubia, nos ofrecen pistas sobre la realidad social de ese universo llamado Puerto Cambur. Un lugar cuyas características responden fielmente al refrán popular "pueblo chico, infierno grande": todos se conocen, saben sus historias y los secretos solo son a voces, inclusive la confidencialidad médico/paciente queda cuestionada, ya que nadie, salvo el médico del pueblo al que Nubia insiste en ir antes de saber la verdad, debería conocer el diagnóstico de la condición de Andrés. Cada uno de ellos representa los diversos estratos sociales del pueblo y trasponen la mentalidad de su grupo. Lo interesante de esto, retomando la expresión de Maffesoli, es que cuando se trata de una enfermedad como el VIH-SIDA, el prejuicio y el miedo se manifiestan en todos sin distinción de clase social. Nubia no es portadora de la enfermedad, pero es la que se enfrenta a las miradas acusadoras y a los rechazos disfrazados de los otros, en un intento fallido por hacer parecer que todo sigue como siempre, dejan al descubierto que nunca nada será como antes. En este pueblo pululan las viejas chismosas que ostentan una moral intachable pero, al hurgar un poco en sus pasados, es muy fácil encontrar la mácula, en sus reputaciones lavadas con nupcias forzadas y dinero en los bolsillos. Tal es el caso de Consuelo Crespo, Nubia nos lo cuenta así:

Nubia: [...] Ella siempre tan prosopopéyica y desubicada: llevaba la última moda para el otoño. ¡Siempre le dije que en el trópico no hay otoño! Pero ella, con tal de ponerse los trapos, no le importa ir chorreando sudor por todo el pueblo, metida en su sauna particular y luciendo cada una de las prendas que su marido le regala. Imagínate, una por cada amante. La



pobre parece una ferretería ambulante. Oro, plata... un día de estos la atracan y el excelso y voluminoso ganadero, ahora narco candidato a la municipalidad, tendrá mayores razones para caerle a palos y ella, por supuesto, para estrenar al día siguiente sus lentes de sol importados.⁵

Al colocar esto en boca de Nubia, Palencia presenta un tipo de personaje de moral cuestionable, muy cercano a las esferas del poder, tal vez en un lugar poco importante y aparentemente sin injerencia, pero que desde allí puede hacer y deshacer a su gusto, utilizando los recursos públicos para su enriquecimiento ilícito a través del blanqueo de capitales provenientes del narcotráfico. Este es el esbozo de un personaje que aparece de modo referencial en esta pieza, pero que veremos desarrollado ampliamente con rol protagónico en otra obra que comentaremos más adelante.

Ahora bien, el pueblo y su gente son presentados a través de los ojos de Nubia en su tránsito por las calles y su encuentro con los distintos personajes desde el recuerdo, pero es en el espacio privado donde el drama más profundo se presenta ante los ojos del lector/espectador: la casa familiar, el sitio al que Andrés regresa. El retorno definitivo se produce cuando se sabe cercano a la muerte. La enfermedad lo va consumiendo de forma progresiva y la ciudad ya no es un lugar seguro para estar. Su fama se ha vuelto en su contra, porque lo que parecía ser un secreto personal, se ha convertido en titular para la prensa rosa que se deleita con la desgracia ajena sometiendo a la *presa de turno* al escarnio público. La vuelta a casa lo hace sentir menos vulnerable, porque estar allí significa reencontrarse con su pasado que, de una u otra manera, le permite el privilegio de sentirse abrigado por el hogar en el que soñó con la vida que logró tener. Del mismo modo, este regreso hace posible soñar con una muerte compasiva de la mano de su madre, sabiendo que ahí lo espera Nubia con su amor incondicional al que Andrés quiere apelar para pedirle expresamente que lo deje morir. Pero, ¿qué hace una madre cuando su hijo le hace una petición de esta naturaleza, cuando lo que ella quiere es hacerle un dulce de higos maduros y pintarle una vida con esperanza?

⁵ Elio Palencia, ob.cit. p.94.



La estructura superficial se sustenta en un eje temporal que funciona elípticamente hacia lo pretérito. Es decir, Palencia propone una interesante y compleja estructuración de la acción dramática, puesto que si bien el autor titula cada escena ofreciéndonos una pista sobre lo que ocurrirá, es en el diálogo de Nubia en sus "conversaciones" con Andrés donde comprendemos que el tiempo va en reversa. Precisamente cuando habla de los higos porque, a medida que avanza la pieza, estos frutos van perdiendo su madurez. Es allí donde la elipsis se forma es un punto de retorno pero descendente. El dulce de higos para su hijo es casi la única manera de decirle cuánto lo ama, más allá de la enfermedad, de los errores y de Puerto Cambur. En ese tiempo, que va del pasado al presente y apela a un futuro soñado, es una herramienta útil en varios sentidos. Permite despojar a la pieza del patetismo que implica la propia situación dramática y el deterioro físico en el que Andrés se encuentra, estado que por causa de estructuración de la pieza, da la sensación de mejoría en el personaje, porque los aparatos y tubos que le permiten continuar viviendo van desapareciendo en el transcurso de la acción. Si el tiempo estuviese estructurado cronológicamente, en gran medida se restaría eficacia a la situación despojándola de su crítica para hacerla casi melodramática. También es útil para comprender el impulso vital de Nubia de querer detener el tiempo y retrocederlo para, quizá, cambiar el curso de las cosas; o tal vez para que lo inminente no llegue tan pronto.

En este punto cabe preguntar quién es Nubia Linares, qué representa y por qué habla y piensa de ese modo. Pues bien, ella es una mujer cuya felicidad se reduce a saber que su hijo es feliz. Ella soñaba verlo casado con hijos, nietos que ella podría consentir. Pero ese sueño no sería posible, porque su hijo es homosexual y vive en pareja con Sebastián, quien se convirtió en su familia. Es a partir de su muerte cuando entiende qué es lo que realmente tiene enfermo a Andrés. Nubia descubre fortuitamente la homosexualidad de su hijo; pero no lo confronta ni lo juzga, simplemente lo acepta, porque es eso o quedarse sin él y perderse en la absoluta soledad en Puerto Cambur. Si Andrés es feliz, ella también lo es. Pero cuando sacamos



a este personaje de su vida íntima, es la maestra Nubia Linares que, con más de 30 años en el magisterio, ha educado a casi todos los habitantes del pueblo. Al caminar por las calles, todos la recuerdan como la maestra que trató de cambiar las cosas y restarle a la ignorancia para sumarle al progreso. Todos la respetaban, al menos, hasta el día en que supieron que su hijo tenía VIH-SIDA. El reproche se notaba en sus miradas y en los susurros malintencionados. Pero, para tratar de subsanar el daño que le ocasionaron, la junta directiva del Grupo Escolar "El Progreso", donde trabajó por años, ofreció una ceremonia en su honor para darle una condecoración por su labor docente y los años de servicio a la comunidad. Como corresponde, la maestra Nubia debe decir unas palabras de agradecimiento y ese será el momento preciso para contarle a Puerto Cambur lo que significa ser ella en su situación actual frente a ellos. En el siguiente fragmento lo podemos constatar de forma pertinente, esto ocurre hacia el final de la pieza:

Nubia: [...] Buenas noches. Tenía preparadas unas palabras muy bonitas, muy bien pensadas en mi casa. Agradecimientos. Aquí están. Bello el acto de quinto, preciosa la poesía de la bonita de segundo, las carteleras de los cuarto... Agradecer. Pero, no. No voy a agradecer, no. Y voy a hablar sin papel, más que con el corazón, con la bilis en la mano. (*Silencio*) Estoy... muy molesta, mis hijos. Y me permito llamarlos así porque la mayoría, desde el joven director hasta la maestra Maritza, han pasado por mis manos en estos salones hoy recién pintados de amarillo pollito con franjas de amarillo candela. Muy ornamentado ha quedado todo. Pero, pasando el detalle técnico de que el amarillo resulta anti-pedagógico, tengo dos razones para estar disgustada, mis hijos, una de las cuales digamos tiene que ver con los susodichos amarillos, pollito y candela: me refiero a la pintada. ¿Graffiti, lo llaman? Al graffiti que amaneció esta mañana en el muro que está frente a la casa de esta servidora [...] debo preguntarles: primero, ¿qué es "cogo"? Sí, "cogo" ¿Qué es "cogo"? Han colocado "cogo", "cogo culo" ¿Alguno podría explicar qué quiere decir "cogo culo"? ¿Se trata de un nuevo código informático o del órgano de defecación de alguien en particular? [...] Porque ¡Mis hijos! Si se trataba de revelar apetencias particulares de quien suscribían, me veo obligada a corregir: icogo es con jota, mis hijos queridos! Con jota de joder, por ejemplo. En segundo lugar: lo que dice abajo –



muy bien hecho en lindo diseño- eso de "SIDA caca" con la calavera de peligro al lado, me ha dejado una duda: ¿Es SIDA, coma, caca o es SIDA caca, utilizando caca como adjetivo calificativo de SIDA? ¿Qué creen ustedes?⁶

Son estas las palabras de una mujer que ha sufrido la humillación más dolorosa por parte de quienes, tal vez cínicamente, ella aún llama *hijos*. Hombres y mujeres que un día se sentaron en esos pupitres llenos de inocentes pensamientos, pero que ahora se han tornado indiferentes e indolentes ante la situación de la que un día fue su maestra. No se puede ceder ante los caprichos de una sociedad que, por ignorante, se torna injusta, frente a un mal que afecta a cualquiera, sin distinción de clase, sexo o color. Sin perder su condición de pedagoga, intenta llevarlos a la reflexión apelando a la empatía, tratando de hacerles ver que ese otro podría ser cada uno de ellos. Ahora bien, la empatía puede surgir de la compasión por el estado de salud de Andrés; pero ¿podría surgir si saben que decidió asistir la muerte de su hijo? Esta pregunta nos lleva a otro nivel de reflexión más complejo.

Nubia: [...] Y les pregunto, con toda humildad, generoso pueblo de Puerto Cambur: ¿Qué debe hacer una madre cuando un hijo le pide que le quite la vida para no sufrir más? [...] Ya termino, ya. Aprender... que el otro puede no ser otro sino tú mismo... que se puede amar la vida si uno no le da la espalda a la muerte.⁷

La pregunta que Nubia nos hace como lectores/espectadores es la que nos quebranta el ánimo, pero nos da una pista en torno a lo que sucederá en el momento en que, palabras más palabras menos, nos interroga. ¿Qué hace una madre cuando su hijo le pide que le arranque la vida? Tal vez está buscando una "respuesta amorosa" como ella la llama en su discurso. Tal vez la decisión está tomada y realmente está pidiendo clemencia ante la justicia implacable de un pueblo inmoral que se cree inmaculado.

Elio Palencia no expresa directamente la decisión que toma Nubia al final, pero da pistas que nos permiten entrever lo que una madre, que no tiene colores para

⁶ Elio Palencia, ob.cit. p.142-143.

⁷ Elio Palencia, ob.cit. p. 144.



ofrecerle una vida mejor a su hijo, haría. Lo interesante de esto, algo que me pregunto desde que comencé a redactar estas líneas, es por qué Andrés no se suicida si está tan cansado de no vivir, por qué debe su madre aplicarle una eutanasia pasiva si él no está impedido físicamente para tomar la decisión de quitarse la vida, con qué trozo del alma, con qué extremidad del cuerpo uno le pide a su madre que le arranque la vida.

Andrés expresa este deseo de morir cuando no está en el estado de gravedad en el que debería encontrarse una persona que desea asumir esta alternativa. Tiene plena conciencia de que su deterioro es inminente, se encuentra en una fase de la enfermedad en la que ya no hay punto de retorno, ni posibilidad de tratamiento que le proporcione una mejor calidad de vida o un restablecimiento físico que le permita continuar viviendo en condiciones normales. Para él se trata de querer morir, porque es horrible la vida o porque le deprime su situación. Es asumir objetivamente que no vale la pena luchar en una batalla que de antemano está perdida. Al hacerle la propuesta a Nubia comprende que, por ser madre, es potencialmente incapaz de llevar a cabo su voluntad, pero, en el fondo, es esto lo que la impulsará a asumir el mayor reto que le ha impuesto su maternidad.

Hablar de la eutanasia es un asunto complejo, porque implica el cuestionamiento de aspectos vinculados a la ética y a la religiosidad. En muchas ocasiones podríamos estar o no de acuerdo en su aplicación; pero, cuando somos nosotros o son personas de nuestro más íntimo núcleo familiar ¿estaríamos dispuestos del mismo modo? ¿Cómo afrontar una situación tan difícil y paradójica? ¿Es el ejercicio de la violencia un acto de misericordia?

Palencia explora este tema, si se quiere, con cierta timidez porque la postura que presenta es firme, pero discreta ante los ojos del lector/espectador. Es decir, se entiende, en forma tácita, que Nubia ha tomado la decisión de asistir la muerte de su hijo, cuando pide a los asistentes al acto en la escuela que tengan compasión y comprendan que ha hecho lo correcto. Pero ¿qué es lo correcto?, ¿dejarlo sufrir o ayudarlo a morir dignamente? ¿Qué significa morir con dignidad? Esta muerte implica el uso más amplio del libre albedrío; se toma una decisión consciente y se pide ayuda



a otro para que ejecute la acción que pondrá fin a la vida. ¿Por qué no recurrir al suicidio? ¿Por qué no hacerlo en soledad, en un acto privado que no implique a otras personas, más aún cuando se trata de una madre? ¿Por qué no apelar a esa familia que se ha adquirido en la vida, lo amigos más íntimos, tal el caso de Emma, un personaje de quien solamente escuchamos mensajes en una contestadota, que nos hablan de su estado de preocupación por este "hermano" que ha desaparecido después de la muerte de Sebastián sin decir adiós, sin saber por qué?

En el caso de esta pieza, hablar de eutanasia es sinónimo de hablar del último resquicio de libertad en la vida de un ser humano. Es comprender que el amor materno no tiene límites, que dar la vida no da el privilegio de quitarla. Saber que lo más amado está en un estado de degradación permanente y sin posibilidades de recuperar la salud, la alegría de vivir, ni el tiempo perdido, hacen que actuemos de modos insospechados hasta para uno mismo. Honestamente, dudo que Nubia, o cualquier padre sobre la faz de la tierra, se plantee si quiera por un instante que un momento como este llegaría, en el que actuar o no es lo mismo. La muerte es inexorable, posibilitarla o darle tiempo al tiempo, las únicas alternativas.

Pensando teatralmente en este asunto, tal vez parezca algo descabellado; sin embargo, podría decir que, este momento, algo me hace recordar a Hamlet: justo cuando pretende acabar con la vida de Claudio y no lo hace, porque está rezando y eso significaría que este se libraría del castigo en la vida eterna y Hamlet quedaría condenado en la tierra. ¿Cómo se relaciona esto? Pues bien, Andrés no quiere terminar con su vida para no convertirse en un penitente, el acabar con ella lo condenaría al sufrimiento eterno y él está buscando la liberación. El temor al suicidio tal vez responda a un miedo colectivo que impone la formación religiosa. Suicidarse, para algunos, es casi un acto de cobardía; el que otro te ayude a cumplir con tu último deseo, es un acto de amor y piedad. Nubia no sería considerada una homicida, a pesar de llevar a cabo un acto de violencia ejecutado desde la omisión. El plan de Andrés es simple: cuando vuelva a estar ahogándose y el oxígeno falte, ella no debe colocárselo. La condena, tal vez, no sería impuesta por la Ley, sino por la sociedad. Probablemente,



no habría una condena penal, pero sí una condena implacable por parte de quienes la rodean. Nubia no tiene un lugar en el cual ir a purgar sus pecados para retornar y ganarse el perdón de los otros. Por ahora, ella solo tendrá que conformarse con mirar al sol huyendo de las sombras de la noche sabiendo que, a pesar de que con esa luz se fue su luz, ella ha hecho lo correcto.

Mi Hermano José Rosario (1996)⁸

Para sortear los obstáculos, las personas invocan el espíritu del pícaro, acuden al rodeo, a las conexiones periféricas. Así las cosas, las trampas y los arreglos se convierten en los medios más pertinaces para solventar las necesidades de la vida y colmar nuestros deseos. Por el contrario, acatar y seguir al pie de la letra las ordenanzas y las leyes no sólo es trabajoso, sino que puede llevar a insólitas complicaciones, a enredos de dimensiones kafkianas⁹.

En esta pieza, Elio Palencia hace una interesante radiografía a uno de los aspectos más característicos de la venezolanidad, la viveza criolla. La historia de José Rosario Pacheco, Chucho Sandoval y Ulises Camacho es contada desde los recuerdos de éste último. Amigos íntimos que compartieron desde travesuras infantiles, iniciación en experiencias sexuales hasta ideología política. Ahora bien, esta entrañable hermandad pierde fuerza cuando cada uno de ellos decide tomar un rumbo distinto, pero el tiempo y las circunstancias los harán juntarse de nuevo para concluir en un desenlace fatal.

Estos tres niños se hacen hombres en el desarrollo de la situación dramática. En ese crecer juntos se van perfilando las diferencias entre los tres, pero Ulises permanentemente encarna la figura del mediador, el amigo que concilia las partes y perdona los errores de los otros en pro del sentimiento que los aglutina en esta hermandad.

⁸ Elio Palencia, *Mi Hermano José Rosario y otras piezas teatrales*, Caracas, El Perro y La Rana, 2006.

⁹ Axel Capriles M, *La picardía del venezolano o el triunfo de Tío Conejo*, Caracas, Taurus, 2008; p. 142.



José Rosario, Ulises y Chucho crecieron en el barrio¹⁰ El Triunfo de Turigua, un espacio geográfico imaginario que Palencia propone como punto de partida para desentrañar la vida íntima de estos tres jóvenes y que para el lector/espectador constituye un espacio simbólico con un poder connotativo importante.

Comencemos con el nombre del barrio: El Triunfo. ¿Por qué designar a un barrio con ese nombre, qué triunfó allí? Sin mayores datos provenientes de la pieza y entrando en el terreno especulativo, podría decirse que llamarlo de este modo constituye la posibilidad de autoafirmarse dentro de ese espacio en el que habita esta comunidad, en las márgenes del desarrollo urbano. Es decir, sentir que finalmente han fundado un espacio en el que ellos colocan sus propias normas de convivencia, que les permite saberse propietarios de una porción de tierra; es una forma de establecer las bases para la construcción no solo de una comunidad, sino de la identidad. Esta identidad, que proviene de la denominación original de un lugar, tiene los mismos efectos en una persona, cuando al nacer le otorgan un nombre que los hará sobresalir y les concederá un *ser* verdaderamente particular. El escritor y poeta Alberto Barrera Tyszka, en su novela *La enfermedad*, describe un pasaje que ilustra cabalmente esta situación:

Más de alguno pensará que eso ya es un mal comienzo; que, para cierta gente, el nombre también es una primera desventaja [...] Mery no lo cree así. Todo lo contrario. Nunca ha hablado de eso, pero es evidente que está orgullosa del nombre de sus hijos. Casi se pudiera pensar que se trata de un acto de afirmación, de un breve ejercicio de poder, de un triunfo. Ella le ha dado la vida a una criatura que, de seguro, va a pasarla bastante mal en este país [...] Quizás lo único personal y privado, que, desde ese primer instante, Mery pudo ofrecerles fue justamente eso, un nombre.¹¹

En el caso de la obra que nos ocupa, esta situación ocurre de dos modos distintos. En su primera infancia, José Rosario fue sometido al maltrato y la humillación de sus pares, quienes lo llamaban "Charito Pacheco". Para él significaba una desgracia

¹⁰ En Venezuela, el término barrio es empleado para designar el espacio donde habitan las clases populares en sectores marginales.

¹¹ Barrera Tyszka, Alberto, *La enfermedad*, Barcelona, Anagrama, 2006, p. 58.



ese nombre; por ello, el día de su primera comunión decide no responder más a ese terrible nombre y lo cambia por Marlon, en honor al famoso actor Marlon Brando. Este cambio de nombre obedece al deseo de autoafirmación, es un acto de aparición frente al otro, pero desde sus propias reglas. Hacia el final de la pieza, José Rosario vuelve a adoptar su nombre de pila para llevar a cabo su ascenso a la política nacional y debe hacerlo así puesto que es una forma más popular de ser, acorde con las circunstancias que lo impelen en ese momento coyuntural en su vida.

El desarrollo de la situación dramática se produce sobre un eje temporal pendular, que oscila entre lo discontinuo y lo continuo, evidente en la estructuración de las escenas. El autor propone títulos para cada una de ellas, en los que se enuncia la década en la que se desarrolla la acción y, por tanto, proporciona información sobre las edades e intereses relativos a estas en los personajes que protagonizan la historia y, al mismo tiempo, la historia nacional se va construyendo en ellos y sus relaciones. Cada uno mostrará un rostro que, desde niños, dibuja lo que en su vida adulta serán; es decir, en cada una de estas escenas encontramos un rasgo que, en el transcurso de la pieza, se profundiza y sustentará la personalidad y el sistema de valores que ellos manejan.

Estos personajes pertenecen a un sector social que cree en el trabajo como vía para la superación personal. A través del oficio se puede obtener dinero y este es el vehículo para tener posibilidad de ascenso social, para lograr ser *alguien en la vida*, lo cual implica tener cosas materiales que hagan posible la salida del barrio, para iniciar una vida con mayores comodidades y, sobre todo, deshacerse del estigma de ser marginal. Ahora bien, no todos los miembros del barrio tienen ese deseo de superación personal y social. Un sector no comparte esos intereses, porque ha logrado obtener un status dentro de la estructura social del barrio. Ha ganado respeto y emplea el dinero que obtiene de los múltiples negocios sustentados en el paradigma de la viveza criolla, para reafirmar ese poder y ese respeto que posee dentro de su comunidad. Tal es el caso de la Gonzalera, unos hermanos que aparecen un par de veces referenciados en la obra, que han obtenido fortuna explotando ilegalmente una porción del río que



atraviesa Turigua, porque este se encuentra en la parte posterior de su casa y eso, al parecer, les da derecho a utilizar indiscriminadamente ese recurso. En el momento en el que Ulises, Chucho y José Rosario conversan sobre esto parece que este último está condenando este hecho, aunque no es así:

Chucho: ¿Pobre? ¿Es que no sabes?

José Rosario: ¡Tienen tremendo negocio! ¿Te acuerdas que el patio de ellos llegaba hasta el río? Se están llenando de plata a costa de la arena de Turigua.

Ulises: ¡Pero no puede ser! Eso no es legal.

José Rosario: ¡Para que veas! Bachaquito González, capao y todo sacó su título de abogado summa cum laude: excelente en la ley y sobresaliente en la trampa.

Chucho: ¡Y va para concejal!¹²

En este fragmento podemos ver las diferencias en la escala de valores que manejan estos tres amigos. Ulises desea que todos actúen del modo correcto, dentro del marco de legalidad y los otros dos, aparentemente, también están cuestionando las acciones de González, pero en esa supuesta crítica subyace una verdad, desean tener la misma o una mayor fortuna sin esfuerzo alguno. Ellos, sin duda representan el facilismo que caracteriza al *vivo o pícaro*. Sobre la viveza criolla, el sociólogo Axel Capriles apunta lo siguiente:

Pareciera que nuestra alma Caribe alimenta un orgullo particular por ser la excepción a la regla, por tener rutas de acceso privadas que nos permiten obtener lo que deseamos sin tener que hacer lo que todos hacen para llegar a la misma meta. Y es que, en una cultura permeada por el arquetipo del pícaro, los estatutos y las normas no son considerados valores ni instrumentos funcionales.¹³

Es decir, Chucho y José Rosario, frente a Ulises, necesitan exponer un punto de vista acorde con la norma, según se presentan las circunstancias; pero ellos, realmente, no piensan así; desearían estar en el lugar de los González para poseer no solo riqueza material, sino un espacio de poder. Esta transgresión a la norma constituye un mérito frente a individuos como estos, que se presentan como críticos ante la ilegalidad, pero

¹² Elio Palencia, ob.cit.; p. 27-28.

¹³ Axel Capriles, ob.cit.; p. 139.



simplemente están en esa posición, porque aún no les ha llegado su momento de encontrar el *camino fácil* para llegar a su meta.

Ulises, Chucho y José comparten militancia política en Acción Democrática¹⁴, pero no están en el partido por los mismos motivos. Para Ulises, militar en AD, es una oportunidad de ser escuchado, de hacer propuestas que cambien las cosas para los demás, para su comunidad; por el contrario, José Rosario y Chucho solo están allí por oportunismo, por obtener algunos beneficios que se generan al poseer un carnet del partido o asistir a las reuniones. En el siguiente fragmento queda evidenciado:

Ulises: Yo no tengo futuro aquí.

José Rosario: Eso no es verdad. ¿Y los discursos y los artículos y...?

Ulises: No soy hijo de nadie con apellido y ¿cómo le dedico yo tiempo a esto si tengo que trabajar para seguir estudiando y mantener a mi abuela? Además...

[...]

Ulises: Lo mío está en la empresa privada. Al fin y al cabo en este país hay que trabajar. Hace falta especialización y...

José Rosario: ¡El cogollismo! ¡Jóvito¹⁵ tiene razón!

Ulises: Además, quiero formar una familia y...

José Rosario: ¡Partido de los pata en el suelo, yo te aviso! ¡Pasa igual que con los copeyanos¹⁶! ¡Yo no vengo más!

Ulises: No, Marlon...

Chucho: Yo tampoco. Yo venía por la margariteña.

José Rosario: Yo que pensaba sacarme el carné.

[...]

Ulises: Voy a seguir apoyando al partido, pero no como activista.

José Rosario: ¿Qué?

Ulises: Una cosa no quita la otra

José Rosario: ¿Cómo vas a apoyar a los que no te apoyan a ti?¹⁷

En esta conversación logramos avistar un fenómeno que ha acompañado a la sociedad venezolana en su vida democrática: la militancia política. Esta ha sido determinante para establecer algunas relaciones que conducen a espacios de poder,

¹⁴ Acción Democrática (AD) Fundado en 1941, es un partido socialdemócrata de centroizquierda moderada,; también es llamado "el partido blanco".

¹⁵ Jóvito Villalba (1908-1989) fue miembro activo de AD hasta 1945, cuando se separa del partido blanco y forma una organización política llamada Unión Republicana Democrática (URD)

¹⁶ Copeyano es el nombre con el que se designa a los militantes del Partido Social Cristiano COPEI, fundado en 1946.

¹⁷ Elio Palencia, ob.cit.; p. 36-37.



pero el acceso a él depende de la posición social del aspirante. En el caso de Ulises, al ser rechazada su postulación, vamos a encontrar una actitud sensata y madura porque este joven no está dentro de las filas del partido blanco para ascender socialmente, sino con la pretensión de contribuir al desarrollo del país desde la filiación política. Al no poder participar activamente en ese proceso, decide buscar en otros espacios donde la profesionalización sea la alternativa primordial para la acción social. Ahora bien, José Rosario no comprende cómo es posible que este muchacho brillante que es Ulises, decida seguir militando en AD sin obtener beneficio ni reconocimiento alguno. Esto resulta muy interesante porque en sus argumentos plantea que ha intentado pertenecer a algún partido político, sin importarle su tendencia ideológica. Esto lo sabemos cuando habla de Jóvito Villalba y de los copeyanos; es decir, se ha paseado por las filas de los partidos con mayor fuerza popular en la era democrática del país. Sin embargo, ¿esta búsqueda qué implicaciones tiene?, ¿por qué esa profunda necesidad de pertenecer a algo?, ¿por qué buscar la reciprocidad al establecer una relación filial con una organización política?

Cuando todas estas interrogantes se producen desde la lectura del texto teatral de inmediato surge una respuesta, que parece ser la más idónea. Estos planteamientos aparentemente pueden ser tratados bajo la perspectiva del desarraigo, concepto que ha sido explorado ampliamente por los dramaturgos venezolanos, pero el desarraigo implica en sí mismo una condición de arraigo que en este caso no existe.

Elio Palencia profundiza en un problema que se dibuja y desdibuja permanentemente en la dramaturgia nacional, la identidad. La identidad como problema en el teatro venezolano responde a la necesidad de un diálogo con el país que permita vislumbrar las aristas de un problema que, como sociedad huérfana de autodeterminación, nos atañe directamente porque desde la grandilocuencia del discurso político somos herederos de la generación libertadora y del mito fundacional de la república. Esto nos ha condenado casi inexorablemente a estar en una suerte de limbo temporal en el que podemos aspirar ser pero nunca somos, porque los valores fundacionales de la república no responden ni a nuestros intereses, ni a las condiciones



actuales del país. Entonces, querer ser alguien en la vida, pertenecer a algo que nos sobrepase como individuos y sentir que somos parte de una fuerza colectiva constituye el espacio de arraigo en el que se sustenta la construcción de la identidad. Por esta razón, José Rosario Pacheco está en la búsqueda constante de filiación política, hasta el momento cuando encontró un espacio desde el cual él representa la figura a la que los otros deban apelar para concretar alguno de sus proyectos, tal como ocurrirá hacia el desenlace de la pieza.

Ulises tiene el deseo de montar un negocio, pero para llevar a cabo este plan necesita dinero, y ese capital se lo puede ofrecer su entrañable amigo José Rosario Pacheco, ahora millonario y candidato al concejo legislativo de Turigua. Ahora bien, las condiciones en las que ocurre el acuerdo del préstamo son del todo truculentas; es decir, por una vez en la vida, Ulises se salta los canales regulares casi queriendo ser un *vivo*, pero su inexperiencia dentro de los terrenos de la viveza lo llevan a la muerte, reafirmando su condición de *pendejo* frente a quienes fueron sus amigos y ahora ostentan un poder político que los hizo ir más allá de ser *vivos* para convertirse en antisociales de cuello blanco, capaces de asesinar a quien los quiso como a sus hermanos.

Presencia dinámica de Rómulo Gallegos y José Ignacio Cabrujas: topografía de un modo de ser venezolano.

Esta presencia dinámica de Rómulo Gallegos delinea detalladamente la idiosincrasia del venezolano, instauro una suerte de paradigma vital del personaje y la situación dramática en el teatro venezolano, a partir de la aparición de su obra *El motor* de 1910. Cuando se aborda la propuesta estética de su obra literaria en general y de su teatro en particular comprendemos que Gallegos establece las bases fundacionales que definen la venezolanidad. Él supo mirar desde lo dramático al país para definir física y espiritualmente lo que implica ser venezolano. Azparren Giménez



ha establecido las características que sustentan el discurso teatral de Rómulo Gallegos y los autores de *La Alborada*:

La situación básica de enunciación de sus obras es el desencuentro de sus protagonistas con su entorno familiar y social, por postular un ideal de patria y de cambio individual y social que se estrella contra una realidad determinada por las coacciones de las tradiciones sociales y familiares y del poder. Esta situación los lleva a querer irse de... sin destino cierto aunque las causas son concretas. Comprenden lúcidamente los tiempos en los que viven [...] son partidarios del progreso y de la ciencia [...] Jóvenes como sus autores, se sienten con el derecho de ocupar un espacio social nuevo, de ser agentes sociales para cambiar la cotidianidad anclada en el pasado¹⁸

La situación básica de enunciación de esta primera dramaturgia moderna es nuevamente presentada por Palencia en sus piezas. Tanto Andrés como Ulises saben que, para cumplir con su proyecto de vida, deben salir del lugar en el que habitan. Puerto Cambur y El Triunfo de Turigua no son los espacios ideales para poder concretar las expectativas vitales, es decir, ellos deben irse de... para ser quienes son, puesto que el espacio en el que viven los rechaza por su modo de entender la realidad, ya que es opuesta a la del grupo social al que pertenecen. Andrés, no tiene la posibilidad de realizarse como artista en el contexto rural de Puerto Cambur. Y Ulises necesita salir del barrio para tener acceso a otros espacios en los que le sea posible realizarse profesionalmente sin ser cuestionado por su entorno.

Por otra parte, Palencia nos presenta en *Mi hermano José Rosario*, una suerte de yerro trágico que corresponde a lo trabajado por los dramaturgos de *La Alborada*. Este se produce cuando Ulises, por querer apelar a la ilegalidad que le ofrece una salida fácil a su problema económico que le impide concretar el sueño de tener su negocio propio, encuentra la muerte. La apuesta por la deshonestidad tiene consecuencias fatales. Si profundizamos un poco más en esta idea, entendemos que lo que Gallegos quería decir es que no podemos caer en la inmoralidad, no podemos

¹⁸ Leonardo Azparren Giménez, "Irse de..., la paradoja del progreso en el teatro moderno venezolano" en *Lecturas del Teatro Venezolano*, Caracas, Academia Venezolana de la Lengua, 2011; p. 115-116.



dejarnos arrastrar por el torbellino de corrupción que pulula a nuestro alrededor y, hoy, Palencia quiere demostrar lo mismo. Nosotros como sociedad aparentemente hemos crecido y cambiado; pero no es cierto. Estamos en un proceso de descomposición social que ha trastocado los valores morales fundamentales. Son tantas las tentaciones, son tantos los atajos que facilitan la vía para hacer lo que queremos hacer que es muy fácil caer en este yerro.

Este *irse de...* no aplica a José Rosario, a Chucho Sandoval o a los moradores de Puerto Cambur. Ellos no tienen la misma concepción de la realidad que los circunda. Están conscientes de su marginalidad y han logrado establecer su status dentro de un sistema organizado con leyes propias. Es en este punto donde se establece la conexión entre ambos paradigmas discursivos modernos del teatro venezolano. José Rosario Pacheco encarna los fundamentos de la construcción del personaje en el nuevo teatro.

Asume su marginalidad y construye un universo con su sistema de normas y valores propios. Se aferra a la individualidad para despojarse, poco a poco, de sus correlaciones con el mundo social real desencantado de su intento retórico de explicar el mundo¹⁹

Partiendo de esto, podríamos establecer unas consideraciones: está claro en este punto que José Rosario ha asumido su marginalidad, pero la búsqueda de identidad ha producido una corrupción de su *yo*, como consecuencia de un individualismo exacerbado que se oculta tras la fachada de un sentimiento de pertenencia colectivo. Esa misma búsqueda lo ha llevado como a la mayoría de los personajes centrales del nuevo teatro, hacia el desencanto. Pero es acá donde Palencia plantea algo distinto: dada la situación social que presenta el contexto, el personaje no sólo vive en el desengaño como Pío Miranda en *El día que me quieras* (1979) de José Ignacio Cabrujas; sino que ese desencanto, producido por el agotamiento al tratar de hallar un asidero en el mundo, lo lleva a vivir al margen de la ley. Por otra parte, Nubia nos recuerda a Amadeo Mier de *Acto Cultural* (1976); ambos comprenden que la dimensión

¹⁹ Leonardo Azparren Giménez, ob.cit.; p. 117.



de sus existencias no es lo que ellos pensaban, que su vida está limitada a los pueblos en los que viven, que tratar de ser grande no es una alternativa. Descubren en el hastío que, por tratar de agotar todas las razones, es mejor despojarse de la máscara para aferrarse a sus convicciones a pesar de quedar reducidas por el desencanto.

Son, entonces, estas razones las que conducen a pensar en la dramaturgia de Elio Palencia como una re-visión de los contenidos propuestos por las dos modernidades teatrales de nuestro país. Pero además esto me ha permitido comprender que Rómulo Gallegos estableció, sin lugar a dudas, la fisonomía del hombre venezolano y determinó el camino para la construcción de un universo teatral plagado de personajes, cuyo átomo simiente reposa en las páginas de su obra dramática, otorgándole una vigencia renovada a su discurso, porque ese sentimiento dramático del país aún vive en el imaginario colectivo de nuestros autores.

macagarciam@gmail.com

Abstract

The dramaturgy of Elio Palencia, brings us a vision of reality charged of a strong social criticism that dialogues with the country. Propose sensitive subjects to the collectivity like the HIV-AIDS and the Euthanasia, also presents a radiography of one of the inherent features of the venezolanity, the native cunning; all of this inside of a aesthetically postmodern drama but emotionally modern.

Palabras clave: VIH-SIDA, Eutanasia, Viveza Criolla, Modernidad Teatral, Postmodernidad.

Keywords: HIV-AIDS, Euthanasia, Native Cunning, Theatral Modernity, Postmodernity.