

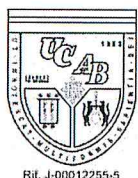
UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE LETRAS

EL PERSONAJE DESARRAIGADO EN DOS PIEZAS DRAMÁTICAS DE JOSÉ
GABRIEL NÚÑEZ.

Proyecto de Grado para optar al título de Licenciado en Letras.

Br: María Laura Alcalá Montañez.
Tutora: Mg.Sc María Carolina García.

Caracas, septiembre, 2018.



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
Urb. Montalbán - La Vega - Apartado 20332
Telf.: (0212) 407-44-44 Fax: 407-43-49

Período: 201910

NRC: 10472

Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Letras -PR-

ACTA DE TRABAJO DE GRADO

Caracas, 19 de Octubre de 2018

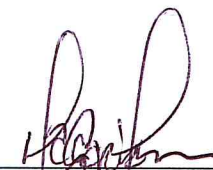
Los suscritos profesores: María García Martínez, Carlos Torres Tellez y Jesús Navas Volcanes, integrantes del jurado calificador del Trabajo de Grado intitulado "El personaje desarraigado en dos piezas dramáticas de José Gabriel Núñez", elaborado por la bachiller Alcala Montañez, Maria Laura, cédula de identidad N° 25214991, para optar al Título de Licenciado en Letras, certifican que, habiendo examinado dicho trabajo, consideramos que es merecedor de la calificación de

Excelente

Observaciones:

Calificamos este trabajo como excelente por la pertinencia y el aporte que realiza a la investigación del teatro venezolano contemporáneo. Recomendamos su publicación.


Carlos Torres Tellez
Jurado


María García Martínez
Tutora)




Jesús Navas Volcanes
Jurado

Secretaría General
c.c. Escuela

En esta casa hay cambios todos los días, a toda hora. Cambian las cosas de lugar... como la gente cambia de pensar a la hora de votar, desaparecen los objetos, se escapa el dinero... todo entra, sale, se mueve, se va... busco algo que estaba allí y no está... un cenicero, una botella... un cuadro, un vaso, un mantel, un disco... no sé, todo parece flotar, como si nada estuviese unido ni sostenido con alguna raíz.

-Noches de satén rígido (1987)- José Gabriel Núñez.

Dedicado a mis padres y a mi abuela por ser mí apoyo incluso en los momentos más difíciles.

Índice:

Agradecimientos:	p.4
Introducción:	p.5
PRIMER CAPÍTULO:	
1.- Contexto de producción discursiva del teatro venezolano	p.7
1.1.- <i>El modelo de periodización y el modelo social democracia/ petrolero</i>	p.7
1.2.- <i>La Segunda Modernidad Teatral</i>	p.14
1.3.- <i>La dramaturgia de José Gabriel Núñez</i>	p.19
SEGUNDO CAPÍTULO:	
2.1.- <i>Desarraigo: una condición del exilio</i>	p.26
2.2.- <i>Desarraigo y alienación: una aproximación a la psique del venezolano</i>	p.31
2.3.- <i>Modelo actancial, los problemas del estudio del personaje</i>	p.41
2.4.- <i>Rutas para la definición del personaje teatral de José Gabriel Núñez</i>	p.44
2.5.- <i>Análisis formal de las piezas: Fango Negro (1985): una marginalidad declamada</i>	p.48
2.6.- <i>Noches de satén rígido (1987): la ficcionalización de una identidad al margen</i>	p.63
3.- <i>Conclusión</i>	p.78
4.- <i>Fuentes bibliográficas</i>	p.81

Agradecimientos:

En primer lugar, quisiera agradecer a mis padres por darme la vida, ser un apoyo constante y nunca juzgar mis decisiones sino más bien pavimentar el camino que me ha llevado hasta aquí, con sus frases de aliento y enseñarme que en la vida, si existe la sombra, es porque hay luz.

A mi abuela, por siempre hacerme saber lo orgullosa que está de mí a pesar de todo, por tener fe en mí y siempre mantenerme en sus oraciones cuando más dudaba en continuar y deseaba rendirme. Por el simple hecho de existir, ser una persona maravillosa y por su amor sincero.

A mi mejor amigo: David Oliveros, por nunca apartarse de mi lado, ser mi apoyo incondicional, tener los mejores consejos siempre que los necesitaba y enseñarme que el humor es la mejor manera de sobrellevar las dificultades. A Gabriela González por ser una amiga constante y sincera, a Víctor Márquez porque siempre estuvo ahí cuando lo necesité, sin importar el día o la hora y porque, a pesar de que ahora estemos en distintos países, me enseñó que la amistad es mucho más fuerte que la distancia. Y, a Fabiola Fulco, por ser una presencia constante en mi vida durante la carrera y ayudarme siempre que la necesitaba.

Hago mención especial a mi profesora y tutora: María Carolina García, sin su ayuda y su apoyo este trabajo de investigación no se hubiese llevado a cabo. Muchas gracias por mantenerse junto a mí a pesar de todo y por su dedicación, su asistencia y correcciones.

Por último, y no menos importante, le agradezco a Dios por todas las bendiciones que me ha dado y por traer a mi vida a todas estas maravillosas personas a las que hoy les agradezco por compartir momentos, risas y lágrimas conmigo.

Introducción:

José Gabriel Núñez es un reconocido director, guionista y libretista. También ha ganado numerosos premios por su producción dramática. Pero, a pesar de lo anterior, no existen muchos estudios acerca de él ni de su dramaturgia.

Él inicia su dramaturgia en la época en la que se termina la dictadura de Marcos Pérez Jiménez y se gesta la nueva corriente del teatro venezolano, marcado por la explotación petrolera y la democracia. Contexto gracias al cual, la escena teatral se deshace de los, hasta el momento, discursos oficiales por influencia de la diáspora del Cono Sur que vino a Venezuela y con ello se marca la llegada de las corrientes vanguardistas y experimentalistas de raíz europea.

La obra dramática de Núñez se incorpora dentro del corpus de la segunda modernidad teatral. En este período se presenta una teatralización de la realidad que expone una visión crítica de un país afectado por la explotación petrolera y el modelo social democracia-petróleo.

Sus piezas han sido poco estudiadas más allá de algunos ensayos críticos. Por lo tanto, la investigación que pretendemos desarrollar, a continuación, significa un gran aporte para establecer una visión más amplia de su dramaturgia. En los pocos ensayos que se han realizado sobre este autor se trabaja de manera superficial el tema del personaje. Es por esta razón que decidimos tomar esta importante pieza de la estructura dramática como eje temático de este trabajo.

Como primer procedimiento para llevar a cabo nuestra investigación, emplearemos los apartados teóricos de Germán Carrera Damas y Leonardo Azparren Giménez para ubicar el contexto de producción discursiva del teatro venezolano y la Segunda Modernidad teatral, marcada por el realismo crítico, que es la corriente en la que se circunscribe la dramaturgia del autor que nos proponemos a estudiar.

Seguidamente, abordaremos las teorías del exilio, el desarraigo y el personaje teatral, haciendo uso de los autores Anne Ubersfeld, Robert Abirached, Ana Esteban Zamora, Enrique Guinsberg, Maritza Montero, Raquel Rivas Rojas y Luz Marina Rivas para, finalmente, hacer el análisis formal de las piezas según el esquema propuesto por

PatricePavis y construir la configuración del personaje desarraigado en las obras *Fango Negro* y *Noches de satén rígido* de José Gabriel Núñez.

PRIMER CAPÍTULO

1.- Contexto de producción discursiva del teatro venezolano.

1.1.- El modelo de periodización y el modelo social democracia/ petrolero:

Este trabajo de investigación, se enmarca en la segunda mitad del siglo XX, periodo que conocemos como “La Gran Venezuela” por el auge económico y social experimentado durante ese tiempo gracias a la explotación intensiva del petróleo a partir de 1950.

Germán Carrera Damas en *Una nación llamada Venezuela* (2006), habla acerca de este tema en la quinta conferencia llamada “Reanudación y desarrollo dependiente de la implantación: redefinición del Proyecto Nacional (1940-1958)” y plantea que, luego de la Segunda Guerra Mundial y la aparición del petróleo, se continúa con el “proceso de implantación” (p.149). Esto último es desarrollado en la segunda conferencia: “La crisis de la sociedad implantada: la formulación del proyecto nacional (1830-1870)” en cinco etapas: 1.-la Guerra de Independencia para desligar a Venezuela del control colonial ejercido por España, 2.- la instauración de un nuevo modelo nacional, 3.-la emancipación de la estructura social instaurada por la colonia, 4.-la crisis en la organización social al haberse liberado de la estructura ya implantada con anterioridad y 5.-las soluciones que fueron ideadas para enfrentar dicha crisis colectiva.

Luego de la Guerra de Independencia, se trata de instaurar un nuevo Proyecto Nacional que tiene como objetivos: desarrollar la economía a través de la agricultura, integrar el territorio venezolano que se vio afectado por las numerosas guerras civiles en aras de la independencia y buscar un nuevo modelo social que sea completamente distinto al dividido por castas que habíamos heredado de la colonia. Es decir, crear una identidad nacional que uniera y englobara a todos los venezolanos.

Este proceso de implantación se detiene en el siglo XVIII porque no hubo desarrollo económico, político ni social (todavía existía la esclavitud), así que, como solución a esta crisis, a partir del año 1848 se trajeron inmigrantes blancos europeos para que fueran la nueva clase dominante y que, posteriormente, pasó a ser la burguesía de inicios del siglo XX.

A raíz de esta implantación, por lo tanto, se suscitan cambios importantes en el país como, por ejemplo, la creación de vías para que se comuniquen con mayor agilidad y rapidez las regiones y estados. Una de las manifestaciones ocurridas en esa época, y que es de suma importancia para esta investigación, es el visible aumento de núcleos urbanos.

Acerca de esto, Carrera Damas en *Una nación llamada Venezuela* expone lo siguiente:

La expansión urbana en los lapsos 1936-1950 y 1950-1961, se halla directamente vinculada con la acción del factor dinámico petróleo [...] La cuestión fundamental planteada por el proceso de urbanización tiene dos aspectos íntimamente conectados. Por una parte, el ritmo de crecimiento de las ciudades ha sido muy superior al desarrollo de las mismas. Es decir, que las ciudades se hacen cada día más populosas, sin que correlativamente acentúen y expandan sus rasgos urbanos, lo que suscita serios problemas de planeamiento. Por otra parte, consecuentemente con la disparidad entre crecimiento y desarrollo urbano se produce el fenómeno de “ruralización” de la ciudad y de desintegración de los núcleos urbanos tradicionales. (2006: 154)

Debido a la aparición del petróleo y luego de la Segunda Guerra Mundial, Venezuela se ve obligada a industrializarse por dos razones esenciales: la presión de los países extranjeros que ya se encontraban en la época de modernización y la oleada migratoria que venía al país.

Pero esto no fue sinónimo de progreso, sino que, más bien, el crecimiento acelerado de la población se presentó como un problema para las ciudades que no podían evolucionar al mismo ritmo. Carrera Damas expone en la sexta conferencia titulada, “Tardía institucionalización del estado liberal democrático en el marco del desarrollo dependiente de la implantación (1958-1974)”, que:

El proceso de movilización de grandes masas, el de urbanización, el proceso de desarrollo capitalista en el campo, el inicio de la industrialización, etc., han generado toda una nueva problemática de carácter social y económico. La Venezuela de la década del 60 se encuentra a sí misma como una sociedad cargada de tremendos problemas socioeconómicos que afectan a la mayoría de la población en una forma específica, pero es también la Venezuela que marcha aun tras el espejismo liberal, para la cual no existe, por definición, contraste entre libertad y hambre, no existe puja entre libertad y hambre (2006: 178).

Este auge migratorio desde el campo a la ciudad trae como consecuencia lo que el autor denomina como fenómeno de “marginalidad urbana” (p.158), es decir, al margen de la ciudad concebida por los sectores formales de la sociedad se establece y constituye un nuevo grupo social. Dicha marginalidad se debe a que Venezuela, antes de la explotación masiva

del petróleo, dependía económicamente de la agricultura, la mentalidad de los individuos y la conformación de los estados se inclinaban, por lo tanto, hacia lo rural. Pero esto cambiará de manera abrupta cuando se inicie la explotación petrolera, porque las riquezas empiezan a aumentar sin que los individuos hayan tenido que contribuir para que eso sucediera. El Estado, en vista de esta creciente riqueza, va a empezar a modernizar la ciudad y el sistema económico vendrá a ser uno que dependa de la maquinaria y la industrialización en vez de la mano de obra de los campesinos.

Como ya se dijo anteriormente, ante este panorama de capitalización masiva del aparato productor venezolano que se estaba suscitando únicamente en la ciudad, muchos habitantes de las áreas rurales se vieron en la obligación de trasladarse a los núcleos urbanos en busca de mejores oportunidades económicas, ya que no había casi posibilidades de trabajo en el campo.

Las expectativas con las que estos individuos migraron a la ciudad se vieron rápidamente reemplazadas por una decepción absoluta porque no estaba tan desarrollada como se creía. No existían suficientes viviendas como para abarcar a esta masiva llegada de personas y, por lo tanto, cada uno tuvo que procurarse la manera de subsistir en la ciudad.

No se puede negar que este proceso de explotación petrolera, más que beneficios económicos superficiales y efímeros, significó también transformaciones muy rápidas en el ámbito social. Los individuos se vieron presionados a cambiar su mentalidad rural y agrícola-dependiente, por una urbanizada y excluyente, lo que auspició el sentimiento de marginalidad en estos grupos y que no encontraran lugar en esta nueva sociedad emergente.

Es de suma importancia conocer el contexto de la Venezuela en la que se enmarcarán las obras que nos proponemos a estudiar, y en las cuales ahondaremos más adelante, porque al identificar el teatro venezolano con el ámbito social e histórico de la época en la que se desarrolla, esto lo dota de legitimidad discursiva. La dramaturgia, al ser un producto cultural que se conecta de manera directa con la sociedad, cada pieza es considerada como un sistema que se inserta en uno más amplio que abarca, tanto su contexto histórico, como social y los cambios ocurridos en ambos a lo largo del tiempo.

Esto último es denominado por Ángel Berenguer en su artículo "El teatro y su historia: Reflexiones metodológicas para el estudio de la creación teatral española durante el siglo xx" (1998) como *sujeto transindividual*, es decir, el autor de la pieza dramática en relación consigo mismo (su visión subjetiva e individual del mundo que lo rodea) y en relación con la sociedad, ya que ambos aspectos se verán representados al momento de crear su obra. Por otra parte, el modelo de periodización es el encargado de registrar aquellas transformaciones y prolongaciones en las que se enmarca el teatro venezolano, y también de señalar las tendencias y mentalidades de cada época en que se desarrollan las piezas. Entendiendo tendencias como aquellas individualidades que, al hacerse visibles o representadas, crean mentalidades. Este concepto es estudiado a profundidad por Leonardo Azparren Giménez en *Lecturas del teatro venezolano* (2011), en el cual dice lo siguiente:

La formación, los cambios y la evolución de las formas del teatro venezolano no se dan en el vacío; su descripción y análisis constituyen la dimensión diacrónica del modelo. Por eso la periodización resalta la importancia de los procesos de formación, cambios y evolución de las formas del teatro venezolano en correlación con los marcos sociales en los que está enraizado. El eje diacrónico permite comprender la cualidad histórica del sistema teatral venezolano; es decir su proyección en el tiempo. Se trata del segmento social que lo legitima en el contexto de las instituciones sociales y culturales venezolanas. (2011:3)

Por lo tanto, el modelo de periodización vendría a encargarse de estudiar los elementos sincrónicos, es decir, el cómo lo dicen (formas y estilos teatrales); quiénes lo dicen (dramaturgos) y qué dicen (textos teatrales) (2011:3). Los elementos diacrónicos, por su parte, estudian los sistemas teatrales anteriores y posteriores y registran los cambios de tendencias y mentalidades ocurridos en el paso del tiempo.

Estos dos elementos junto a la intertextualidad, que se expresa a través de un subconsciente social, es un modo de responder, desde el lugar de la dramaturgia, a los estímulos que la realidad le presenta al autor y las percepciones del mismo. Esto también es denominado como *convencionalismos teatrales y estructuras de sentimiento* por Raymond Williams en su libro *El teatro de Ibsen a Brecht* (1975), la convención es definida como un elemento que:

Incluye tanto *acuerdo tácito* como *normas aceptadas*. En la práctica actual del teatro, la convención, en cualquier caso particular, consiste simplemente en los términos que el autor, los actores y el público acuerdan aceptar para que la representación pueda llevarse a cabo. *Acuerdan aceptar*, no es siempre, claro está un proceso formal y definido; más

bien se trata, como en cualquier arte, de una prolongada costumbre, que es en realidad virtualmente inconsciente (Williams, 1975: 14).

Por lo tanto, la convención teatral es una especie de trato que se hace entre el público receptor, el dramaturgo y aquello que será representado frente a ellos. Es por esa razón que los convencionalismos teatrales, a pesar de que impliquen ciertas contradicciones, estas no son percibidas por los espectadores, porque han aceptado desde el principio las normas de representación impuestas por el autor desde el principio de la obra. Por lo que no racionalizan aquellas incongruencias que puedan llegar a observar.

El intercambio entre público y autor es fructífero cuando el receptor entiende lo que se busca plasmar (el contenido ideológico) y no se detiene a considerar si aquello que percibe es real o no. Los convencionalismos también varían constantemente y responden a la necesidad de cada época de renovar sus corrientes estéticas.

Las estructuras de sentimiento, por su parte, son definidas por Williams como: “la continuidad de la experiencia desde una obra particular, y a través de su forma particular, hasta su reconocimiento como forma general; y después la relación entre esta forma general y una época” (p.18). Es decir, la obra teatral es un elemento específico pero, a su vez, parte de un género más amplio que engloba toda la estética de un período.

La estructura de sentimiento, entonces, es la alegoría de un subconsciente social, de la experiencia generacional de una época, no es la realidad en sí, sino la representación de una vivencia personal, de su visión subjetiva del contexto. Por lo tanto, “nos lleva de modo práctico a un tipo de análisis que se refiere al mismo tiempo a las formas particulares y a los elementos de las formas generales” (p.21). Son estos elementos y convenciones compartidas con otros movimientos estéticos los que permiten que las obras puedan ser estudiadas de acuerdo a su técnica y características.

La importancia de historiar el teatro, por lo tanto, reside en que nos permite conocer por qué las piezas evolucionan de una tendencia teatral a otra y por qué la construcción de la psique de los personajes, por parte del autor, es de cierta manera. Para complementar lo anterior, Leonardo Azparren Giménez en *El realismo en el nuevo teatro venezolano* (2002) expone que en el teatro:

La historia «mueve» la práctica como fenómeno social y la hace relativa a sus condiciones de producción. Además, revela la significación de sus signos y códigos y la ideología contenida. Es crucial comprender este movimiento revelador, porque historiar el teatro es ir más allá del texto dramático; es considerarlo una práctica teatral global que incluye la puesta en escena, la circulación y la recepción. [...] Por su naturaleza artística es un sistema coherente de signos y símbolos, organizado para representar y comunicar al espectador información con formas verbales y visuales placenteras sobre la experiencia humana. [...] Por consiguiente, historiar el teatro es historiar un sistema discursivo social y artístico. (2002:14)

Con esto no buscamos demostrar ni afirmar que, el teatro en general ni el dramaturgo en específico, buscan “reflejar” el contexto en el cual está viviendo. Pero, lo que sí es indudable es que la construcción espacio-temporal y la de los personajes van a representar ineludiblemente una visión particular de dicho contexto. Más adelante el autor apunta:

En tanto práctica artística debemos tener presente la *historia interna* del teatro, que habla de la evolución de sus formas y de su lenguaje y explica cómo y qué constituye un sistema. Como práctica histórica debemos tener presente su *historia externa*, que nos muestra que sus cambios y su continuidad en el tiempo no se dan en el vacío, sino en correlación con marcos sociales. No son historias paralelas, sino dimensiones distintas e inseparables de la práctica teatral con una sola significación total. El estudio de los períodos teatrales es imposible sin considerar al unísono ambas dimensiones. (2002: 16)

En resumen, estudiar y organizar los cambios ocurridos en los distintos períodos de la historia ayuda, a su vez, a entender la necesidad o la razón que se tuvo en el teatro de pasar de un estilo a otro. Permite separar por categorías delimitadas las distintas formas de teatro que surgieron a lo largo de los años hasta la actualidad y las razones psicosociales por las cuales evolucionaron de la manera en que lo hicieron.

Este modelo de periodización establece como inicio el denominado *nuevo teatro* venezolano, que surge a partir de 1958 a raíz de la democracia y de la explotación petrolera, también llamado por Azparren Giménez en *Estudios sobre el teatro venezolano* (2006) como *modelo social democracia/petróleo* y definido por él mismo como:

Una organización económica, política, social y cultural con dos valores troncales: a) la libre expresión del pensamiento y de la creación artística, porque no son factores de conflicto y crisis, puesto que la virtud y el mérito universales del modelo es garantizar el pleno desarrollo humano, en oposición a los modelos no-democráticos; b) la creencia en una economía invulnerable, en la que todos son dueños de la riqueza, por lo que todos tienen derecho a esperar del Estado el sustento de sus actividades; vale decir, vivir de la renta. Ese modelo genera en la

población confianza y derecho a exigir y un pacto social no declarado entre el modelo social, el pensamiento y la creación artística. (2006:100-1001)

El auge de la explotación petrolera tuvo repercusiones y consecuencias inmediatas, tanto positivas como negativas, en la manera en que se desarrolló la conducta social en esa época y esto, a su vez, tiene implicaciones en la manera en que se va a configurar la dramaturgia venezolana.

Las consecuencias positivas vendrían a ser que el país recibe constantes influencias extranjeras de las cuales se nutre la dramaturgia venezolana para renovar y experimentar con sus estilos. El aspecto negativo de este modelo social, es que se trataba más bien de un Estado que quería dar todas las señales de que haberse modernizado de manera exitosa y total, cuando la realidad era que los núcleos urbanos no se desarrollaron lo suficiente como para abarcar la masiva oleada migratoria tanto nacional como internacional y, mucho menos, dotarlos de estabilidad económica. Por lo que los individuos se vieron sometidos a la voluntad de las hegemonías sociales dominantes que marcaba aún más su carácter marginal.

1.2.- La Segunda Modernidad Teatral:

Como ya planteamos anteriormente, la democracia en Venezuela trajo consigo, además del evidente cambio en la organización política de país, una reestructuración en el teatro. Los dramaturgos observaron los cambios acelerados que se estaban gestando en el país y ya no se sentían ligados a los discursos anteriores a la democracia y, por ende, al teatro que se había estado realizando hasta ese momento.

Leonardo Azparren Giménez en *El realismo en el nuevo teatro venezolano* (2002) explica que gracias a este nuevo panorama se gesta una confianza en los individuos de que gozarán de plena libertad en todos los aspectos de su vida cotidiana y que, además, ahora podrán contar con un sustento económico por parte del Estado. Por lo tanto, este nuevo teatro florece en el momento en el que el país empieza a modernizarse ya que, al ser una manifestación artística realizada por y para la sociedad, experimenta la necesidad de responder a ese repentino cambio histórico e innovarse, porque, a su vez, estaba recibiendo la influencia del teatro extranjero.

El teatro implica período y crisis, el primero: “remite a momentos de terminación y comienzo en el tiempo e implica la noción de crisis” (p.16). Entendiendo crisis como aquellas modificaciones y rupturas que se dan de un momento histórico a otro y que es registrado en un período temporal. Es por esta razón que:

La práctica teatral es un sistema en, desde y para una sociedad; tiene un tiempo y un espacio propios en la historia de esa sociedad; contiene un imaginario colectivo sobre ella; simboliza los valores, mitos y creencias de sus grupos sociales a lo largo historia. (Azparren, 2002: 16)

El período y la crisis también son elementos esenciales para registrar las variaciones acaecidas, tanto en la mentalidad colectiva de los individuos, como el contexto de la época en general, y que hicieron que el teatro sintiera la necesidad de renovarse estéticamente de manera constante.

Azparren Giménez en, *Estudios sobre teatro venezolano* (2006) habla acerca del modelo social democracia/petróleo y explica que en esta etapa, a causa de la modernización del país, se amplían y desarrollan los espacios culturales y, por ende, la dramaturgia venezolana recibe, tanto la influencia de corrientes extranjeras, como la diáspora

latinoamericana que ingresó a Venezuela como consecuencia de los regímenes dictatoriales que gobernaban los países suramericanos.

Esto hace que el teatro latinoamericano posea una complejidad al momento de ser estudiado, porque supone un estética múltiple que se nutre de modelos europeos que sufren un constante proceso reinterpretativo. Este fenómeno genera una profunda heterogeneidad en la estructura interna del teatro latinoamericano como sistema de producción discursiva. Es decir, no podemos aproximarnos de forma taxativa al teatro latinoamericano como un fenómeno de carácter homogéneo, sino que debemos entenderlo como sistema de redes interconectadas a través de temas y estéticas que se hacen visibles en relación con el contexto social y de producción en el que se insertan.

Todo lo anterior trae como consecuencia que se innove la manera de producir y representar el teatro venezolano que rompe, primero de manera parcial y luego definitiva, con los discursos oficiales que existían en el país antes de 1958. Estos modelos discursivos son: el sainete, el melodrama, el drama costumbrista y el drama de tesis positivista.

Este nuevo teatro se inspirará en el modelo social democracia/petróleo al momento de elaborar su discurso, no para reflejarlo, si no para representar una visión crítica y exaltada de esa marginalidad urbana que experimentaban los individuos en esa época. Por lo tanto, lo que se busca, más allá de un mero reflejo de la realidad al momento de representar la obra de teatro, es describir la manera en que funciona esa estructura social.

A su vez, el nuevo teatro se divide en dos etapas, la primera abre paso a los nuevos fundamentos propuestos para la dramaturgia venezolana que está surgiendo ya que se contextualiza en el marco de la democracia institucionalizada en el país. Esta les abre las puertas a los dramaturgos para que salgan y se nutran de las nuevas corrientes discursivas que estaban desarrollándose en el extranjero y las “americanizaron”, adaptándolas a esta reciente manera de hacer teatro.

La segunda etapa entra en consonancia con el segundo impulso moderno en Venezuela que está determinado, además de por el inicio de la democracia, por la diáspora del Sur, ya que vienen contextos, métodos de actuación e ideas distintos que hacen que el teatro venezolano se transforme por completo.

El caso del teatro venezolano que nos proponemos a estudiar está enmarcado: “en los años sesenta, la coexistencia se dio entre el petróleo y Ionesco: los atractivos económicos y teatrales de uno y otro determinaron comportamientos y estéticas” (Azparren: 104). Lo particular de este nuevo teatro es que se centra en el realismo crítico como corriente discursiva en la dramaturgia desarrollada en el contexto político-social del modelo democracia/petróleo, es articulado mediante un discurso expresivo que estaba asociado a los movimientos estéticos provenientes de Europa.

Es decir, gracias a la democracia y la bonanza económica experimentada por el *boom* petrolero, ocurre una llegada de nuevas corrientes estéticas extranjeras, los dramaturgos nacionales van a otros países a instruirse y el Estado financia la empresa cultural del país, lo que hace que se amplíe el movimiento de la dramaturgia y se experimenten con nuevas estéticas y discursos.

Como se estaban creando nuevos espacios para el desarrollo cultural, a su vez, se amplía el nivel de público receptor que asistía al teatro, ya no se encontraba limitado únicamente a la clase burguesa si no que la clase media también estaba empezando a interesarse por asistir y verse representados en estas nuevas obras que ahora buscaban abrir un sitio para la crítica y la reflexión.

Además de esto, Azparren Giménez en *Lecturas del teatro venezolano* (2011), agrega un importante aporte que marcará el inicio de la revisión crítica de la realidad que se trabaja con mayor amplitud en la Segunda Modernidad teatral, la cual es:

El teatro propone, con el intertexto del realismo social, una nueva comunicación con el espectador, acorde con su creciente inserción en el contexto teatral internacional y con las transformaciones sociales liberales en la vida nacional. (2011:9)

Esta nueva ventana de libertad que se le abre al teatro venezolano gracias a la democracia, y también al iniciar de manera tímida pero segura su ruptura con los discursos oficiales, permite que se perciba una mayor consciencia del marco social e histórico en el que se está viviendo y que, tanto los lectores como espectadores, se sientan identificados con lo que se presenta frente a ellos. Esto parece ser lo habitual, pero es importante decir que hasta ahora el teatro venezolano, en líneas generales, había mostrado en escena el país que se pretendía ser y no el país que tenían.

A partir de 1960, se toma como referencia e inspiración lo propuesto por Bertolt Brecht y Antonin Artaud en esta renovación, pero esto más bien parcial e infructuoso y luego se abrió paso al experimentalismo teatral. Sin embargo, tanto las teorías brechtianas como el experimentalismo, fueron trabajadas someramente en este nuevo teatro ya que existe una pretensión y ansias de querer abarcarlo todo pero las obras no respondían a una sola corriente teórica en específico si no que, en ocasiones, a varias.

Acerca de lo cual Azparren Giménez en: *Estudios sobre teatro venezolano* (2006) expone:

La efervescencia experimental discutió y modificó el sistema teatral iniciado a finales de los cuarenta con la introducción de Stanislavski y de las teorías francesas de las postguerra; pero pronto devino en un ejercicio lúdico superficial –que llamamos experimentalismo– con el que los nuevos realizadores y espectadores pusieron en evidencia la debilidad ideológica para concebir nuevos proyectos artísticos y el aburguesamiento de sus hábitos culturales [...] A medida que el modelo social se consolidaba, asimilando o expurgando las disidencias, el teatro perdió sus temas; no supo, incluso, aprovechar su experiencia reciente para acentuar sus nuevos perfiles. (2006: 109)

Por lo tanto, más allá del éxito o fracaso de la tendencia experimentalista, lo importante de esta primera etapa es que abrió el paso a nuevos discursos y formas teatrales como el juego, la crítica, el humor, la ironía, la parodia.

La segunda modernidad experimenta, hacia los años setenta, cambios que se relacionan con lo que Azparren expone en *Estudios sobre teatro venezolano* (2006). En esta época se comienza a sentir una bonanza económica en el país que trajo como consecuencia que “el teatro venezolano pasara de la confusión experimentalista a un profesionalismo menos pretensioso y más pragmático” (p.116). El apoyo económico del Estado ayudó a que se ampliara y se independizara el teatro nacional, innovando en sus formas y propuestas, el nuevo teatro es más crítico y combativo y trasciende su contexto político- social inmediato y busca exponer ideologías más globales que no están al servicio de un partido político o del subsidio del Estado.

El teatro contaba con cierto subsidio por parte del Estado, esto hizo que se consolidara como una institución cultural y que se estableciera una relación entre la obra y el público receptor. Por esta razón es que se pierde el interés de querer abarcar todas las teorías teatrales, como sucedía en la primera etapa, y se busca crear un teatro más definitivo que entrara en

consonancia con el sentimiento de estabilidad económica que se estaba experimentando en el país.

En 1983 se forma la Compañía Nacional de Teatro, bajo la dirección de Isaac Chocrón, gracias a la bonanza económica, pero en este año también acontecen ciertos problemas en el ámbito financiero porque ocurrió el “viernes negro”, por lo tanto, a pesar de que el nuevo teatro cuestione las bases de la democracia, esta les provee de la pluralidad que necesitan.

A partir de 1984, en cambio, se gestan nuevas transformaciones en el ámbito social y, por ende, la dramaturgia nacional. Se rompe con la manera industrializada y superficial de hacer teatro y se pasa a una visión más crítica de la realidad, el cual, según Azparren Giménez en *Lecturas del teatro venezolano* (2011) se define de esta manera:

El realismo crítico fue el discurso hegemónico del nuevo teatro en los sesenta, casi como emblema de toda la dramaturgia. A diferencia de los autores del realismo ingenuo, cuya visión “amorosa” de la realidad y la ficción que creó del hombre común le impidió representarla con todas sus implicaciones, la nueva escritura dramática construyó imágenes de la realidad capaces de permitirle al espectador comprender los mecanismos sociales de su mundo. El nuevo hombre de teatro fue consciente de que era un actor social que su obra no podía ser indiferente y que los nuevos lenguajes eran necesarios en el proceso de recepción del espectador y en su circulación social [...] Las ideologías serán políticas y artísticas y las intuiciones serán profundamente personales y comprometidas. (2011: 25-26)

Se trata de “teatralizar la realidad” (p.26) lo cual representa una visión crítica del país. Es en este contexto en el que surge José Gabriel Núñez, el autor cuya producción dramática nos ocupa en esta investigación.

En conclusión, la segunda modernidad teatral es de suma importancia para nuestro trabajo de investigación porque es el contexto en el que surge la dramaturgia de José Gabriel Núñez, que es la que nos proponemos a estudiar, porque en ella se observa este “teatralizar la realidad” ya que expone una visión crítica de un país afectado por la creciente explotación petrolera y el sentimiento de marginalidad urbana que experimentan sus personajes y la imposibilidad de los mismos de integrarse a esa sociedad de la que se sienten rechazados desde el principio.

1.3.-La dramaturgia de José Gabriel Núñez.

La dramaturgia de Núñez surge en una época en la que el país empieza a industrializarse de manera abrupta y esto causa que la mentalidad de los individuos también tenga que cambiar con rapidez.

Esto significa un choque en ellos porque deben adaptarse a este nuevo estilo de vida y, si no lo hacen, empiezan a experimentar el sentimiento de enajenación y desarraigo que hace que se aíslen de la realidad y construyan una propia que sea menos traumática y más como un lugar seguro, su refugio.

El propio autor se vio en la obligación de mudarse de su hogar natal en Carúpano a Caracas, es decir, percibió de primera mano el impacto de la gran diferencia entre el ambiente rural y el urbano que ya estaba en, aparentes, vías de modernizarse. A partir del año 1965 se inicia su actividad teatral, fecha en la que, como planteamos anteriormente, ya había surgido el denominado nuevo teatro en Venezuela.

Este reciente cambio en la dramaturgia nacional es consecuencia inevitable de los cambios históricos del país porque esto implica, no solo transformaciones en la mentalidad de la sociedad, sino también en las corrientes estéticas que llegan a Venezuela. La historia que se encuentra enraizada a la práctica teatral es la que ayuda a develar el contenido ideológico y simbólico de la pieza. A su vez, esto ayuda a manifestar la mentalidad y percepción de una época en particular reflejado desde el punto de vista crítico del autor. A través del discurso teatral, que es subjetivo e individual, el dramaturgo busca abarcar diversos ámbitos del sustrato ideológico de la sociedad en la que vive.

La tendencia que marca la argumentación del nuevo teatro es el realismo crítico, que busca desprenderse de los discursos que idealizaban el mundo que los rodeaba y crear uno nuevo en el que se cuestionen ciertos elementos y situaciones de la vida cotidiana. Este teatro de los años 60 en adelante surge en oposición al gobierno dictatorial de Marcos Pérez Jiménez, y es en esta nueva oleada de dramaturgia nacional en la que aparece Núñez, un dramaturgo que hará uso del realismo crítico y la marginalidad urbana en sus piezas para: “analizar cómo lo social se inscribe en la escritura dramática y la inspira” (Azparren, 2002:30).

Ahora no se va a partir únicamente de la sociedad burguesa para desarrollar el texto dramático sino que se le abre un espacio de enunciación a los estratos más bajos, a los que se mantienen al margen y que no habían tenido protagonismo hasta esta época. José Gabriel Núñez recibe una importante influencia de los dramaturgos César Rengifo y Roman Chalbaud, siendo alumno del primero y compartiendo la temática del realismo crítico y marginalidad urbana que instauró el segundo en sus piezas. Roman Chalbaud es de sumo interés en nuestro trabajo de investigación porque:

Sus personajes construyen un universo social propio opuesto, y hasta enfrentado, al mundo social general del que son marginados, sin deseos, incluso, de reinsertarse en él. Son seres alienados en su esencia histórica, porque las circunstancias sociales les niegan la posibilidad de la conciliación. Este aspecto es una de las rupturas más radicales que provoca. La acción y los personajes no discurren movidos por un discurso ideológico explícito, sino que en su actualidad y en sus relaciones viven en conflicto. Su espacio social no es un telón de fondo; es un ámbito material que les compete y afecta. Sus vidas son implacables, materialistas y feroces; de ahí que se vean en la necesidad de construir relaciones sociales con normas y valores morales al margen del orden constituido, creando para sí otro paralelo, marginal y enfrentado al resto de la sociedad. (Azparren, 2002: 60)

Chalbaud fue uno de los primeros autores venezolanos en hacer uso del realismo crítico en su dramaturgia, presentando una visión que reprocha el modelo social democracia/petróleo que estaba instaurado en esa época. Esto lo logra haciendo uso de la marginalidad urbana como medio de expresión y, es precisamente esta corriente argumental, en la que se inspira Núñez para construir sus obras.

Las piezas dramáticas de este autor estarán plagadas de personajes marginales (que viven al margen de la sociedad) como prostitutas, delincuentes, obreros y personas de bajos recursos que luchan por sobrevivir en un ambiente opresor y limitante que los rechaza por ser diferentes a las normas establecidas.

Los personajes de Núñez crean su propio mundo bajo sus propias normas porque el orden establecido los rechaza de tal manera que ellos mismos son conscientes de que nunca serán miembros activos de la sociedad y no pueden cambiar este hecho. Es decir, son marginados, porque han sido rechazados por su entorno, y son marginales porque asumen su condición y viven al borde de la sociedad.

Una de sus primeras piezas titulada *Los peces del acuario* (1966) es en donde se puede observar los trazos iniciales de la marginalidad urbana. En esta obra se nos presenta a un

grupo de peces que se disfrazarán de humanos y pretenden imitar la manera en que estos viven en sociedad, ya que se han dedicado a observarlos por bastante tiempo desde el otro lado de la pecera. Al principio de la obra, la Langosta hace una disertación acerca de esto y dice lo siguiente:

LA LANGOSTA: Estaba nuevamente en el café, delante de mí, a través del tenue humo de mi taza de café excesivamente caliente, los veía pasar. Eran jóvenes y hermosos, con una asombrosa fuerza para destruir el pasado y quienes sólo conocen el tiempo presente. A veces, una narcisista comparsa de lycras y zapatos de marca, coronada de walkman. Allí van, sumergidos en la indiferencia de un par de audífonos... islas, ejes solitarios de una irreverente independencia. Súper yo. Borderline, egoísta y a veces hasta un lenguaje propio, solo de ellos. New wave, música psicotrópica, el walkman y él. Ellos. Un trotar de aerobics que desarrolla músculos que sustentan y exhiben etiquetas comerciales. Generación de marcas que aún no posee marcas. Generación sin símbolos. A través del tenue humo de mi taza de café vi pasar a sus padres. Los que fueron Vietnam Woodstock-paz y amor-mayo francés, guerrilla-marihuana y fusil. Pero veo el agónico declinar de sus símbolos, el de los viejos creyentes de otros tiempos (Núñez, 1966: 3).

No hay signo más evidente de la marginalidad en esta obra que el hecho de que los peces, que representan a las personas rechazadas por la sociedad (prostitutas, maleantes, estafadores, drogadictos), están separados de los demás por una gran pecera de vidrio, que permite que ellos observen e imiten a los humanos pero no puedan integrarse a ellos.

Al final, ocurre una conmoción dentro de la pecera, todos los personajes comienzan a perderse en su rol de humanos y tratan de arrastrar con ellos al Pez Dorado, este se niega y la lucha entre todos es tal que rompen el vidrio de la pecera, causando que el agua se escape y todos mueran. Como es usual en la dramaturgia de este autor, él busca expresar que realmente no se puede presentar una solución ante el hecho de vivir con el sentimiento de desarraigo y marginalidad en la sociedad a la que perteneces.

La pieza *Pobre del pobre* (1998) trata de dos personajes femeninos: María e Imperio, que se dedican a quejarse de la realidad del país, conversando en un salón rococó, lleno de terciopelo y cortinajes de damasco, ambas vestidas con sumo glamour, todo esto para ocultar la verdad de su ser. Por esta razón su diálogo inicia de la siguiente forma:

IMPERIO: No somos un país, tú lo sabes. Solamente somos un asunto de límites territoriales, una delimitación geográfica. Una especie de mapa sin concluir.

MARÍA: Un pueblo.

IMPERIO: Ni siquiera eso. Populacho, querrás decir. Esto no puede calificarse siquiera de pueblo; resultaría agravante, ofensivo, un despropósito. Un pueblo tiene dignidad, asume una conducta al menos.

MARÍA: Pero tenemos una identidad.

IMPERIO: Perdida, querida, perdida. Perdida en lontananza. Somos lo que queda de eso, un conato de país. La sombra desvaída de siete provincias. De allí no hemos pasado. Siete provincias. Siete estrellas para nuestra bandera. Miserable Capitanía General frente a los himnos triunfales de la banda sonora de los Virreinos.

MARÍA: Insisto: Pueblo, identidad, una nación, amiga.

IMPERIO: (ESPANTADA) ¿Una nación? ¿Cuál nación? Qué desvarío.

MARÍA: Ésta, mi nación, tu nación.

IMPERIO: ¡Mía nunca! No me incluyas en tu comparsa. Tú y yo somos el más vivo ejemplo de que esto no puede ser una nación. No tenemos nada en común. Yo soy chispa, fe inmaculada, fulgor, luminosidad, destellos radiantes. (LA OBSERVA) Tú no tienes misterio. Transparentas tu pobreza por debajo de ese traje ¿Cuál nación? María... un accidente geográfico, un cabo, una península desértica... una Paraguaná cualquiera. Habitantes dispersos, caseríos y tribus (Núñez, 1998: 1-2).

Ellas hablan de la realidad de un país, lleno de individuos marginados por el simple hecho de ser pobres y, esta es razón es más que suficiente para que Imperio se refiera a ellos con desprecio, llegando incluso a decir que son una carga para la sociedad y que son culpables de los males de la misma, de lo que se extrae que:

IMPERIO: (CONVINCENTE, AMABLE) María, ¿tú te has puesto a pensar en la calamidad que representan los pobres? El verdadero conflicto, esto que llaman crisis, este desasosiego, esta ansiedad, la controversia, el Prozac. Esta desazón que vivimos. ¡Cuán diferente sería si el país no estuviese invadido de pobres! ¡Eso! ¡Se me escapó! ¡Sería un país! ¿Ahora puedes verlo?

MARÍA: (ENTRANDO EN EL JUEGO) Un país... ¡seríamos un país! ¡Qué portento, Imperio, qué portento! Si hasta podríamos ser un Imperio, como tú. Y no se separarían las murallas del arte, la belleza y la poesía.

IMPERIO: (ANIMADA) ¿Te das cuenta? Al fin te iluminas. (PAUSA. LUEGO ASQUEADA) Es que los pobres son tan pobres, María. Ellos son los culpables de todo. Tan poca cosa, tan residuo, tan escoria, tan cosa sobrante. Qué felicidad si no existieran. Pero, desgraciadamente, nos hemos llenado de pobres. Miseria sin dignidad, bazofia, berrenchín. Y es que tú ves a un pobre y ya sientes el tufo, el pegoste, el asco. Laticia de cerveza. El sofrito, María, el sofrito. Ministerio público, estación de autobús. ¿Cómo conseguir entonces status, algo más elevado? No se puede pretender más con ellos, de esa masa informe sin virtud... ¡cuánta pobreza! (TRISTE) (Núñez, 1998: 5).

Mientras la pieza avanza, se va descubriendo que lo que existe entre ambas es un juego, incluso, llegan a cambiar de roles porque María en cierto punto empieza a comportarse como Imperio y hablar mal de las bases que constituyen a Venezuela.

Al final de la obra, nos damos cuenta que las dos son maestra y alumna, que están sumergidas en un juego de roles, como se ve representado en el siguiente diálogo:

MARÍA: (HABLA AHORA CON NORMALIDAD ABSOLUTA) Ya está bien por hoy. (MARÍA SE DESPOJA DE ALGUNA PRENDA. ES AHORA UNA PERSONA COMÚN Y CORRIENTE. IMPERIO RESPIRA PROFUNDAMENTE Y SUFRE UNA METAMORFOSIS SIMILAR. SE RECOMPONE. ABANDONE LA OSE AFECTADA Y SUS GESTOS SON AHORA VULGARMENTE NORMALES, COTIDIANOS)

(...)

IMPERIO: Las clases me agotan; ese esfuerzo por la apariencia, por la careta, por tratar de no revolcarme en lo cotidiano.

MARÍA: No te angusties, las próximas sesiones van a ser menos extenuantes... (CÍNICA) La venta de conciencias, los ajustes necesarios para una nueva disposición existencial.

IMPERIO: Me han dicho tus ex alumnas que venderse resulta más sencillo después de haber tomado tu taller, porque una va dejando atrás la diatriba politiquera (Núñez, 1998: 15).

Son un tipo de personajes marginados que, como viven con el peso de los problemas de la realidad venezolana petrolera, necesitan crear este mundo ficcional, que inicia en el momento en el que ambas se colocan una máscara y representan un rol y culmina cuando se quitan sus vestuarios. Ambas hacen esto para practicar y así poder “vender” sus ideales y aceptar los nuevos que vienen con las transformaciones del país.

Otra obra en la que se representa la marginalidad, es en *La cerronprendío* (1999). En esta pieza se utiliza el humor negro para introducirnos a una figura femenina que, bajo ninguna circunstancia, encaja en los modelos de la sociedad, porque no se comporta como se espera de ella.

Es una mujer que tiene un evidente gusto por el sexo y no le importa asumirlo o admitirlo abiertamente, como se observa en el siguiente fragmento de su monólogo:

TATIANA: ¡El monaguillo y el Sacristán!... con esta atmósfera. Los otros ha sido “verbo”, pero no carne. Esta tarde, en la esquina... (LA SEÑALA) se celebra un Concilio... un Sínodo... 85 sacerdotes se reúnen en Asamblea... (SUBE LA MÚSICA REMARCANDO EL AMBIENTE MORBOSO QUE ELLA CREA EN SU MENTE.) También vendrán seminaristas... y por supuesto, sacristanes... monaguillos... (SE CREA UN CLIMA ERÓTICO ESPECIAL) Todos ellos aquí... juntos... y yo, espero en esta mesa... pido una copa de vino de consagrar y aguardo... No dejaré de mirar hacia allá... igual que los sádicos cuando rondan las puertas de los liceos... con mi hambre... lentamente, pero segura... Aguardo. Espero. Hasta que alguien se me acerque bajo

cualquier pretexto... y yo siempre al acecho le diga que me acompañe a una copa de vino... (Núñez, 1999: 9)

Por lo tanto, Tatiana, con su propia actitud y manera cruda de expresarse, rompe con los moldes de la sociedad que la rechaza y crea sus propias normas, bajo las que se rige en su condición de marginada y desarraigada.

Las obras que nos interesan para nuestro trabajo de investigación, sin embargo, son *Fango Negro* (1985) y *Noches de satén rígido* (1987). En estas piezas, una vez más, los personajes desarraigados de Núñez se dedican a crear su propia realidad al margen de los demás. En el caso de *Noches de satén rígido*, Obsidiana y Samarkanda son dos prostitutas que recrean memorias del pasado desde el presente en su prostíbulo y no salen de ahí a pesar de que se menciona que las otras mujeres que trabajaban en ese lugar sí se fueron. En *Fango Negro* se observan personajes típicamente alienados (como La Perdigona, La Polovoroza, Siempre viva) que viven al margen de la sociedad sin poder integrarse a ella.

A continuación presentaremos algunos estudios que se han hecho sobre sus piezas teatrales y la manera en que construye la psique de los personajes. El primero de ellos está presente dentro del libro de Carlos Herrera: *Apuntes para armar una visión del País teatral*. En su ensayo titulado: “José Gabriel Núñez: Entre lo cotidiano y lo irreverente” presenta a Núñez como un autor que:

No se ha dejado arropar por definiciones precisas. Es más bien, un dramaturgo <<reflejo>>, un magnífico manipulador de <<visiones de (un) mundo estructuralmente idéntico>>. Su ojo dramático ha sabido posicionarse tanto sobre las verdades intangibles y las vicisitudes de lo formal o de lo marginal con su tangible carga de valores morales, sean ellos individuales o derivados de lo ampuloso del comportamiento colectivo.(2011: 63)

Este dramaturgo, por lo tanto, presentará una visión crítica del país que se distanciará de la creencia general de que los individuos se encontraban complacidos luego de la creciente explotación petrolera.

Es por esta razón que Herrera expone a los personajes de José Gabriel Núñez de la siguiente manera:

Núñez ha creado un amplio espectro de personajes que son, sencillamente, una extensión urticante e irónicamente agria de la multifonía psicosocial venezolana: unos, como distorsionadas caricaturas, otros, como agitadas figuras que rugen su descontento. En fin, personajes que al parecer oscilan dentro con actitud de etérea presencia a estados de

predominante pesimismo. Cada uno de sus personajes se comporta como una pieza de un gigantesco rompecabezas que busca penetrar la realidad que refleja. Uno y todos, son una realidad apenas superada por la ficción. Todos y uno, son una irreverente y provocadora construcción de posibilidades y situaciones que pueden ostentar o, una crítica metáfora del mundo donde vivimos o, comportarse como una excusa dialéctica dirigida a nuestra subjetividad.(2011: 64-65)

En síntesis, mediante su obra dramática, Núñez nos presentará otra cara de la realidad venezolana de la época de los 60, una que no se encontraba tan complacida con la situación del país como se buscaba hacer creer y, por lo tanto, sus personajes vendrán a representar una crítica y revisión al presente.

Por su parte, Susana D. Castillo en su libro: *El desarraigo en el teatro venezolano. Marco histórico y manifestaciones modernas* (1980) le dedica un ensayo a José Gabriel Núñez titulado: “Una alucinante exploración de la soledad: José Gabriel Núñez” y presenta a sus personajes como unos que viven constantemente al margen de la sociedad sin poder solucionar esta condición.

Acerca de lo anterior, Castillo expone lo siguiente acerca de Núñez:

Su mundo dramático está poblado de seres alienados que luchan fútil, casi ingenuamente, por mantener su dignidad e individualismo dentro de una sociedad capitalista. Pero la expresión de angustia ante las ilusas expectativas humanas, que constituye toda su obra, es transcrita a través de distorsionadas caricaturas que danzan al compás de burlonas cancioncillas y coros conformando así un novedoso espectáculo teatral atractivo a un amplio público. (1980: 161)

Sus personajes no tienen posibilidad de cambiar su calidad de marginados o desarraigados de la sociedad en la que habitan porque su forma de comportarse y de pensar está en completo desacuerdo de la realidad que están presenciando y, es por esto también, que viven enclaustrados, sin poder salir, y creando su propia realidad como escape de un mundo con el que no se identifican.

Por lo tanto, el contexto social que rodea a los personajes es el que hace que, como consecuencia, ellos se sientan rechazados, aislados y desarraigados por su entorno, el cual solo parece estar ahí para recordarles constantemente que no pertenecen a él. Los problemas individuales de los personajes desarraigados de Núñez no se quedan únicamente en este estadio específico y particular, sino que se amplía y abarca los conflictos de la sociedad en general. Es decir, los espectadores o lectores se sienten identificados y representados en los inconvenientes que traviesan los personajes marginados.

SEGUNDO CPÍTULO:

2.1.-Desarraigo: una condición del exilio

En esta primera parte de nuestras consideraciones teóricas procederemos a hablar del fenómeno del desarraigo experimentado desde el punto de vista del exiliado. Entendiendo el término de exiliado según la *Real Academia Española* como un individuo que está: “expatriado, generalmente por motivos políticos”.

Ana Esteban Zamora habla acerca de este tema en su artículo: “El desarraigo como vivencia del exilio y la globalización” (2006) y explica que la “globalización” es el surgimiento masivo de innovaciones tecnológicas que poseen una influencia importante en el ámbito social y económico. Este fenómeno trae como consecuencia que los procesos de migración e inmigración aumenten ya que no todos los países están inmersos en esta globalización y, por ende, no poseen grandes avances culturales, económicos ni tecnológicos. Por lo tanto, los individuos se ven obligados a emigrar de su país de origen y llegar a otro en busca de nuevas oportunidades para mejorar su calidad de vida.

Es en el momento de la salida del país natal donde surge la figura del exiliado desde el punto de vista tradicional, el cual acarrea consigo un problema significativo para este trabajo de investigación y se observa en el siguiente fragmento:

Durante el exilio hay un aspecto de gran importancia para los sujetos que va a constituirse como una gran barrera y que en muchos casos es insuperable. Me estoy refiriendo al problema de la identidad nacional, social y cultural, que va a tener su expresión en el desarraigo cultural. El exiliado se ve despojado en un momento de toda una vida pero también de una identidad. Se le arrebató su país, su sociedad, su cultura. Llega a otra nación donde en muchos casos se habla otra lengua, hay otras costumbres, formas de pensamiento distintos... Es indudable que en una situación así se produce una tremenda crisis de identidad (Zamora, 2006: 4).

La identidad del sujeto al emigrar se fragmenta, su relación con el entorno, su modo de percibir la realidad, pierde una parte de su identidad originaria y se pretende que se inserte y asuma como propia la nueva cultura a la que llega y que tendrá que percibir de manera constante. Es por esto que Zamora (2006:5) plantea, a su vez, los distintos tipos de identidades que puede poseer un individuo: la *identidad cultural* que será la encargada de moldear las *normas de conducta* que debe poseer una sociedad. La *identidad social*, por su

parte, se da cuando un grupo de individuos comparte los mismos modelos culturales y, en última estancia, la *identidad individual* que es la unión de las dos anteriores y depende de cada sujeto en particular.

Por lo tanto, cuando la autora habla acerca de *crisis de identidad* se trata de una manifestación que ocurre en el entorno personal y social del sujeto y es sumamente grave porque esto sucede cuando el individuo no logra identificarse ni integrarse a su nuevo medio sociocultural.

Esta crisis se produce mayormente en los casos de personas que emigran, ya que su identidad individual, con valores y normas culturales determinados, ya no le son de utilidad o son distintos en el nuevo país al que llega. Es por esta razón que se ve en la obligación de crear una nueva identidad si desea integrarse y ser aceptado en ese ámbito social al que llega y del que no formaba parte desde el principio.

La autora hace un trabajo de campo en torno a los exiliados chilenos de 1975 a causa del régimen dictatorial de Pinochet y en él plantea una visión tradicional sobre el exilio, es decir, una visión que se sustenta en la salida por motivos políticos. Los individuos se ven obligados a salir de su país porque no encuentran otra opción y su condición de exiliados empieza a aflorar en el momento en que su estadía en el país al que llega se alarga y ya no se trata de una condición temporal.

En el interior del individuo exiliado se encuentra una contradicción, ya que no desea deshacerse de su identidad sociocultural originaria pero inevitablemente debe hacerlo si quiere que su amalgamamiento a la nueva sociedad a la que llega sea efectiva.

Es de suponer que en el país en el que nacemos es uno en el que desarrollaremos nuestra vida laboral, sentimental y familiar hasta el fin de nuestros días. Es por esto que se produce un choque emocional en los individuos que, por una u otra razón deben irse, ya que se enfrentan a la decisión de si desean volver en algún momento a su país natal o continuar el resto de sus vidas en un país que era extraño para ellos hasta el momento. Zamora, por lo tanto, plantea que el desarraigo es:

Una multitud de sentimientos que tienen que ver principalmente con el encuentro y enfrentamiento con una nueva sociedad en la que el sujeto se ve obligado a vivir durante cierto tiempo y, ante la cual, puede adoptar dos actitudes: la integración o la no-

integración. Si elige la primera, el individuo tratará de identificarse con la nueva sociedad y quizás, si tiene éxito en este proceso, podrá disminuir en gran medida el sentimiento de desarraigo inicial. Si no consigue integrarse o si ni siquiera tiene intención de hacerlo, el desarraigo será permanente y el sujeto deberá convivir en la nueva sociedad pero sintiéndose de otro país y “fuera de su sitio”. En este último caso, en definitiva, no encontrará un lugar en el país de acogida y su deseo de volverse mantendrá siempre vivo (Zamora, 2006: 11).

En resumen, se podrían extraer tres etapas propuestas por la autora por las que puede pasar el individuo exiliado: la no-integración, que sucede cuando no se siente identificado ni que pertenece al país de origen ni al que llega, es ahí donde se produce la llamada crisis de identidad. La segunda etapa se logra cuando hay una integración efectiva pero sigue sintiendo nostalgia y deseos de regresar al país natal.

Y, por último, la integración total, ocurrida en la medida en que el sujeto se integra de manera tan eficaz a su nueva sociedad, tanto a su idioma como a su cultura y costumbres, que ya percibe con cierta distancia y extrañamiento a su país de origen y no tiene ya tantos deseos de volver a él.

Pero, a pesar de que el individuo pueda llegar a integrarse de manera total, el drama al que inevitablemente está sujeto es al hecho de que, aunque lo desee, no pertenecerá por completo ni al país que dejó ni al nuevo al que llega porque su identidad posee una especie de mezcla entre fragmentos de la cultura de su país natal y la nueva cultura a la que se ve obligado a integrarse.

Por su parte, Enrique Guinsberg en su artículo “Migraciones, exilios y traumas” (2005) plantea que no se puede estudiar el exilio sin abordar la psique del individuo exiliado y también hace una diferenciación entre exilio y migración. Para él, el primero se debe a una razón política, es decir, el individuo se ve obligado a irse porque el régimen al que está sometido su país es uno que lo está perjudicando. Y, la segunda, se debe más que todo a una razón socioeconómica, aquí es donde opera el fenómeno de globalización ya que este implica progreso y auge económico y, por ende, los individuos que habitan en los países que no están inmersos en este proceso toman la decisión de emigrar de ellos. Para ampliar lo anterior, el autor también expone lo siguiente:

Otra diferencia entre exilio y migración tiene gran importancia para lo que se verá posteriormente: no significa lo mismo para quienes lo viven y sufren como consecuencia de su práctica ideológico-política, que para quienes están obligados a ello por razones

económicas y que no siempre entienden a qué obedece el forzado desarraigo de una sociedad en la que se formaron, a la cual estaban integrados y en la que tenían su familia, etc. Situación similar a la de quienes deben exiliarse por la brutalidad de sistemas dictatoriales que no discriminan entre reales opositores y quienes caen por cercanía a éstos y son inocentes del activismo de que se les acusa. En muchos casos esto dificulta o imposibilita la integración al país de refugio, al no tenerse la fuerza que provoca una convicción o una práctica política (Guinsberg, 2005: 165).

Más adelante, el autor introduce el término de “cultura” como un elemento que dotará de sentido, de pertenencia al individuo y puede, tanto incluirlo en una sociedad, como excluirlo de ella y de sus relaciones con los otros. Es por esto que cuando se ve obligado a irse de su país pierde su mundo de referencias inmediato y se divorcia de su “yo”.

Guinsberg considera que la identidad puede ser denominada también como “cotidianidad” (p.168) ya que el sujeto en el exilio tiene una ruptura con dicha cotidianidad/familiaridad que poseía cuando solía vivir en su país natal porque ahora debe enfrentarse a un nuevo lugar y a una nueva cultura y debe decidir si desea o no adaptarse a ella. Con respecto a esto, el autor expone que:

El señalamiento del duelo y aspectos depresivos responde a lo indicado de la pérdida del mundo de referencia propio de migrantes y exiliados, con todos sus objetos externos y la consiguiente pérdida de las identificaciones establecidas, partes del yo que no desaparecieron [...]. Es interesante señalar que tales pérdidas socioculturales muchas veces se condensan en aspectos secundarios que actúan como símbolos sobre idealizados, que pueden ser algunos hábitos alimenticios con productos o comidas no existentes en el país de recepción (lo que refuerza la nostalgia y la actividad por su reemplazo o creación), diferentes conductas interpersonales, etcétera (Guinsberg, 2005: 171).

El sujeto que emigra va a perder su mundo de referencias inmediato, por lo tanto, solo tiene dos posibles opciones: o se integra a su nueva sociedad o se queda atascado en su cultura de origen.

Debido a la pérdida de la cotidianidad en el momento del exilio es que el sujeto tendrá que atravesar distintos problemas, el primero de ellos vendría a ser el del lenguaje ya que, según el autor: “es un aspecto constitutivo del psiquismo, es evidente que puede ser visto como representante de las mutaciones que se van produciendo en el sujeto” (Guinsberg: 172).

Otra dificultad que puede llegar a atravesar el individuo son los problemas familiares o de pareja al enfrentarse a un ambiente nuevo y no saben cómo manejar de manera adecuada

el estrés a lo que esto conlleva y, por ende, proyecta su frustración en el otro. Por lo tanto el autor explica también lo siguiente:

Una hipótesis personal respecto al exilio es que una importante cantidad de parejas se constituyeron en la práctica militante o ambos la compartieron, existiendo por ello tanto un proyecto como un enemigo común que fortalecía el vínculo y minusvaloraba las diferencias y crisis; el exilio, junto con la sentida como derrota política, en muchos casos pone en crisis ese proyecto, y la nueva residencia abre un camino crítico del mismo, de perspectivas de futuro, y desaparece ese enemigo común. La práctica clínica ha mostrado cómo en múltiples casos los miembros de una pareja toman caminos diferentes, donde es común la reaparición de posturas ideológicas antes repudiadas y la imposibilidad de ver contradicciones antes negadas que impiden la continuidad; por otra parte, en no pocos casos las condiciones del exilio/migración producen vínculos demasiado demandantes del otro/a en los que se “se trata de buscar en la pareja todo lo que se perdió y todo lo que dejó en el país de uno... Y no hay ser humano que pueda dar abasto, que pueda abastecer todo esos roles... sin dejar... sin descuidarse uno mismo” (Guinsberg, 2005: 174).

El problema al momento de buscar trabajo afecta la psique del exiliado ya que debe ser capaz de conseguir uno que satisfaga sus necesidades personales y, en un caso dado, con el que a su vez pueda mantener a su familia ya que esto le quitaría un peso de encima al individuo y no se hará tan difícil su experiencia en el exilio.

Por último, el autor habla de los problemas al momento de que el sujeto deba legalizar su llegada al país al que va a llegar porque, mientras más difícil se le haga, la experiencia se volverá más traumática para el individuo

Esta dificultad al momento de legalizar su estadía en un nuevo país se debe a que, por el fenómeno de globalización (que implica un desarrollo sustancial para unos países, mientras que para los otros significa un retroceso) las oleadas de migración aumentan cada vez más y, por lo tanto, los países de acogida se ven en la obligación de cambiar de manera constante sus requisitos para aceptar a recién llegados (ya sea nivel de educación, económico, de raza, etc.). Lo cual genera un fuerte rechazo y xenofobia que afecta de manera sicosocial y esto hará que su proceso de integración e identificación con el nuevo país sea más tumultuoso y lleno de traumas.

2.2.-Desarraigo y alienación: una aproximación a la psique del venezolano:

La autora Maritza Montero en: *Ideología, alienación e identidad nacional* (2008) en su cuarto apartado titulado: “El concepto de alienación en la dependencia. Aspectos psicológicos”, echa mano de lo propuesto por autores como Marx, Lukács, Rosmer, para trabajar el concepto de alienación. A grandes rasgos definido como la no identificación o integración del individuo con la sociedad que lo rodea.

Montero explica el término de alienación y comienza aclarando que esta noción puede ser estudiada desde dos directrices: desde el punto de vista sociológico, que evalúa las condiciones económicas y sociales del individuo, y la psicológica, que estudia los efectos que tiene en él el hecho de estar alienado, sus causas y consecuencias. En resumen, analizar, tanto las cualidades externas al individuo (económica, social y culturalmente) como las internas (las repercusiones que acarrea esta condición en él y que hacen que sea un ser alienado).

El nivel psicológico de alienación, a su vez, se subdivide en dos que, según el sociólogo Joachim Israel en *Teoría de la alienación* (1977), son los siguientes: “uno en el que se presenta como fenómeno subjetivo; otro como fenómeno objetivo” (p.60). La diferencia entre ambos vendría a ser que este último se encarga de estudiar las propiedades observables o externas que caracterizan al individuo alienado.

Israel también plantea que un análisis del tipo sociológico es sumamente pertinente ya que, no nos quedamos únicamente en el plano subjetivo y particular de cada ser humano, sino que se estudia a grandes rasgos, tanto su entorno, su condición económica y el nivel social que posee, para determinar causas y consecuencias y si la alienación empeora dependiendo del papel que cumpla el sujeto en la sociedad.

Sin embargo, a pesar de lo planteado con anterioridad, el estudio subjetivo es sumamente importante ya que analizar este fenómeno de manera objetiva podría ser considerado como algo externo o desligado al individuo. Montero echa mano a lo propuesto por el sociólogo norteamericano Melvin Seeman en “On The Meaning of Alienation” (1959) el cual plantea que existen cinco tipos de alienación (p.62-63):

1.-*Sentimiento de falta de poder*: cuando el individuo siente que no tiene el poder para conducir su vida porque se enfrenta a las restricciones y limitaciones de su entorno, que se incrementan dependiendo de su condición social.

2.- *Sentimiento del absurdo*: el cual, a su vez, conlleva a dos subdivisiones: la primera, en la que el extrañamiento del sujeto ante su medio social es tan extremo que hace que se vuelva hacia sí mismo y esto: “lo llevan al aislamiento, a la ensoñación, a las fantasías, y lo conducen a hacer proyectos que no son seguidos por acciones concretas” (p.62).

La segunda es cuando las normativas que rigen a la sociedad son muy complejas de comprender para el individuo, este no parece sentir afinidad ni entender su realidad inmediata y, por ende, se ven en la obligación de transformar esa información que son obligados a recibir de manera tal que sea más simple de discernir para ellos. La distorsión de la realidad es tal por parte del sujeto que esto puede acarrear severas consecuencias, puesto que, si no comprende las leyes bajo las que debe conducirse y se aísla de ellas, eso puede ser percibido como una amenaza para los entes que controlan la sociedad.

3.- *Aislamiento*: que se da cuando el sujeto no considera como propias ni predica las mismas creencias, valores o normas que moldean u ordenan a la sociedad. Esto, según Seeman, solo vendrá a potenciar la falta de esperanza que tiene el individuo acerca del futuro y de sí mismo como persona (desapego con la masa).

4.- *Auto extrañamiento*: como el sujeto ya se encuentra aislado y sus creencias o valores personales no entran en consonancia con la masa, él se verá forzado a buscarlos por sí mismo en entes externos o distintos a los que rigen a la mayoría de la población. Esta es la denominada “falsa conciencia” marxista.

5.- *Ausencia de normas*: los individuos que se separan del orden normativo que guía a la mayoría de la sociedad son vistos como algo negativo y, por ende, son rechazados. Esto causa lo siguiente: “se produce así la revolución, y una vez ocurrida ésta, comienza la construcción o restablecimiento de una identidad, con la elaboración de nuevas formas y nuevos reglamentos” (p.64). La distancia entre sujeto y sociedad es ya irreconciliable, por lo tanto, el individuo buscará de sublevarse contra la norma establecida y crear la suya propia, que responda a sus intereses.

Por otra parte, Montero define la ideología como “falsa conciencia”, es decir, que se practica sobre el sujeto y lo convierte en un alienado ya que se le presenta una realidad manipulada, transformada, por otro al que se le es atribuido ese poder sobre los demás. La autora propone que:

La alienación, al igual que la ideología, es un proceso tanto pasivo (ejercido desde afuera), como activo (actuado por el propio sujeto), el cual involucra todos los niveles del Yo, que supone un consciencia mediatizada, ideologizada, manipulada, por diversas circunstancias, pero con un sujeto consciente e inconsciente a la vez. Esto significa que la alienación produce una negación y una supresión de los aspectos conscientes, con vías a dar lugar a una no conciencia o inconsciencia, socialmente aceptada e impuesta” (Montero, 2008: 65).

Por lo tanto, el sujeto alienado tendrá, dos actitudes: o es consciente de su propia condición y llega incluso a echarse la culpa a sí mismo de encontrarse en ese estado, o está tan profundamente alienado que no está al tanto de ello, ni de sus causas ni consecuencias.

Montero, a su vez, hace uso de las teorías de Jünger Habermas en *La Reconstrucción del Materialismo Dialéctico* (1986), para hablar de los mecanismos de defensa que utiliza el individuo ante la ideología que, como ya planteamos, transforma la realidad de la tal manera que el sujeto no la comprende en su totalidad, sin intermediarios, y que tampoco se esfuerce por hacerlo. Esto trae como consecuencia lo siguiente:

En ese defenderse del conocimiento prohibido y asumido como extraño, en lugar de utilizar tal fuerza para develarlo; dirige contra sí mismo los impulsos y la acción que se podrían ejercer hacia una situación que oculta y despoja. Entonces, el individuo alienado oculto, niega y suprime la relación social alienante, y al hacerlo se niega y se reprime a sí mismo, racionalizando (ideologizando) su situación, desplazando la agresión y desarrollando el sentimiento de culpa generado por la contradicción que no puede explicar y que se atribuye, con la cual se auto destruye y se niega (Montero, 2008:69).

Si el sujeto suprime aquello que no entiende o que le lastima, eso implica que se aliene y que se niegue, tanto a sí mismo, como a aquello que lo rodea. Esto se llama “codificar la realidad” (p.69). El individuo crea para sí una realidad alterna, con códigos distintos, a manera de defensa, para protegerse de esa sociedad que, tanto lo aliena, como hace que se aliene a sí mismo.

Maritza Montero, en su quinto apartado titulado “Estereotipación, identidad y conciencia. Relación con la autoimagen- La estereotipación en la autoimagen nacional de los venezolanos” habla acerca de este tema en particular y explica que la imagen que se tiene

acerca de Venezuela y los venezolanos siempre ha sido la misma a lo largo del tiempo, y estos rasgos preconcebidos, y la aparente rigidez por parte de los otros por querer cambiarlos, hacen que se caiga en un lugar común acerca de la imagen de los venezolanos, plagada de desproporciones y generalizaciones que trae como consecuencia que nuestra identidad nacional se vea afectada. Esta identidad es definida por Montero como:

El conjunto de significaciones y representaciones *relativamente* permanentes a través del tiempo que permiten a los miembros de un grupo social que comparten una historia y un territorio común, así como otros elementos socio culturales, tales como un lenguajes, una religión, costumbres e instituciones sociales, reconocerse como relacionados los unos a los otros biográficamente (p.76-77).

La identidad, por lo tanto, no existe objetivamente pero sí delimita espacios y permite que los individuos se integren socioculturalmente con su espacio y con otros sujetos. Montero también organiza la identidad nacional en dos: la identidad interna, con la que cada individuo en particular se identifica mediante ciertos parámetros y valores que él acepta para sí mismo; y la identidad externa con la que otros grupos nacionales caracterizan o identifican a otra nación ajena a ellos, desde afuera.

Montero también agrega lo siguiente: “la identidad ni es fija ni es estática. Cambia, evoluciona, se transforma, guardando siempre un núcleo fundamental que permite el reconocimiento del sí mismo colectivo, del Yo en el *nosotros*” (p.77).

Los venezolanos han sentido una imperante necesidad de autodefinirse desde que Venezuela se emancipó como nación, pero la definición que hemos recibido es a través de relaciones maniqueas, de lo contrario al otro. Acerca de esto, Montero hace uso de los estudios de Germán Carrera Damas en *De la dificultad de ser criollo* (2002) que analiza el fenómeno del “no ser” (p.82), definido como aquello que no es sólido sino que está marcado por lo negativo, es decir, por lo contrario a lo que, esa época anterior a la Independencia, era la identidad colombiana y española respectivamente. Según la autora, estas ansias por autodefinirnos como nación traen como consecuencia que:

Lo que hay es una definición negativa de su existencia. Se tiene la conciencia, pero ella revela una identidad y una imagen negativas, que a la vez sirven para explicar el fracaso socio histórico de ciertos ideales, de ciertas metas, de ciertas expectativas. Porque desde el momento mismo de su surgimiento como nación independiente, los venezolanos, primero por su acción y después por proyecto, se han percibido como obligados al progreso y a la libertad (Montero, 2008:83).

Carrera Damas plantea que existen dos componentes que conforman esta identidad nacional: el *en sí* y el *para sí* (p.83). El primero se trata del contexto histórico de la nación, es decir lo que fuimos en concreto, no está sujeto a cambios ni a modificaciones; el segundo, en cambio, es el contexto inmediato (la realidad presente), lleno de contradicciones y mucho menos lineal que el primero, es fragmentario, siempre cambiante.

Para Montero, esta distinción es pertinente para hablar del problema de la conciencia nacional en negativo. Acerca de esto último explica lo siguiente:

Se podría decir que la idea negativa, así como la idea de la ausencia de identidad, corresponden a la presencia de una conciencia nacional *en sí*. Efectivamente en ella se reconoce un cierto fenómeno del cual se desprende una forma de representación social que produce una autoimagen nacional que, mediatizada por la presencia ideológica, sólo permite a los nacionales reconocerse negativamente, por la ausencia. Hay una conciencia nacional definida, una conciencia en sí, a pesar de lo que sostienen los partidarios de su inexistencia, pero ella no llega todavía al estadio de la definición de un proyecto nacionalista, estando deformada por la ideología dominante (Montero, 2008: 84).

La conciencia del para sí es lo que hace que exista el problema de la identidad nacional en crisis, ya que nuestra identidad se encuentra tipificada por una clase dominante que aliena a los individuos porque los reduce a una caracterización cerrada, estereotipada y generalizada ante los países extranjeros que hace que los sujetos se vean a sí mismos de manera negativa.

La autora Maritza Montero hace uso de la tesis de Germán Carrera Damas en *Una nación llamada Venezuela* (2006) en la que él trata el problema de la conciencia nacional la cual, según su criterio, proviene del problema de “implantación” (p.85) en Latinoamérica y trae como consecuencia el denominado “factor de continuidad” (p.85), que Carrera Damas define como aquellos rasgos que se han mantenido a lo largo del tiempo y que hacen que, de cierta manera, se mantenga una mentalidad colonial. Entre estos factores se encuentran los siguientes:

La relación entre el hombre y el medio físico, caracterizado por la adaptación pasiva del primero al segundo. Se acepta una naturaleza dada, en una forma de equilibrio que involucró escasa generación de tecnología. A ello contribuyen la vastedad del territorio y el poco desarrollo demográfico (Damas, 2006:85).

Otro factor es el deterioro económico ocurrido luego del movimiento independentista y el poco apego o afinidad con nuestros antepasados aborígenes, aunado a la imposición

cristiana y de la Monarquía como forma de gobierno. Montero, parafraseando el trabajo de Carrera Damas plantea que la Independencia trae como consecuencia lo siguiente:

Se ha suplantado el orden monárquico por un orden republicano, conservando siempre la estructura de poder interno. Y esta suplantación es explicada por Carrera Damas como el efecto de la ideologización de una articulación, [...] es una forma de expresión del autoritarismo: el sometimiento ante los poderosos, mientras se oprime a los débiles (Montero, 2008: 84-85).

Para Carrera Damas, en la estructura mental del venezolano se quedó arraigado el hecho de tener una figura de autoridad que se imponga con fuerza sobre los más débiles. Esto conlleva a otro factor de continuidad que es aquel tipo de conciencia que enarbola aquello que no es propio de nuestra cultura y que, según Damas, es otra manera de ejercer dominio sobre los individuos porque solo parece reafirmar constantemente nuestra incesante búsqueda por una identidad que nos defina e incluya a todos y nuestro desapego con el contexto socio histórico de nuestros antepasados aborígenes, buscando más bien identificarnos con lo urbano.

Existe una nostalgia por un pasado histórico que ha sido manipulado hasta ser casi transformado en un mito, a conveniencia de otro para ejercer su dominación sobre los individuos, haciéndoles creer erróneamente en la añoranza de un pasado utópico y que debería ser parte de nuestra identidad compartida.

Para Carrera Damas, la verdadera conciencia histórica debería gestarse a partir de la identificación con nuestro pasado compartido real, no tergiversado por un otro, y que tiene que ver con la organización socio cultural del campo y la agricultura. Pero a su vez, quitándole la carga negativa con la que dotaron al hecho de las riquezas obtenidas gracias a la explotación petrolera y la industrialización del país.

Es decir, si se practicaran estos métodos, tal vez no existiría una conciencia nacional estancada en un tiempo incierto, en el que se ideologiza el pasado, no se vive ni se tiene conciencia de nuestro presente, y el futuro es impreciso. Acerca de esto, Montero expone que:

Analizando esta tesis, encontramos una consideración del problema de la conciencia nacional en Venezuela, como una manifestación ideologizada que se expresa a través del autoritarismo y la dependencia cultural (“cultura cautiva”), y que se asume como esa conciencia criolla determinada en sus reforzamientos de la metrópoli, a la vez que por la

estructura de poder interno. Encontramos igualmente la contradicción entre circunstancias ideologizadas, la realidad y una sistematización, en los factores de cambio, de lo que pueden ser ingredientes para una o varias crisis que pongan de relieve la insuficiencia de la identidad que afecta a esa conciencia nacional (Montero, 2008:87)

Por lo tanto, no es posible tener una conciencia histórica cuando no se posee una memoria colectiva del pasado que sea compartida por todos los habitantes y que no haya sido manipulado o ideologizado. Es por esta razón que Montero concluye lo siguiente:

Puede verse cómo el problema de la conciencia nacional, de la identidad y de la imagen, es para los venezolanos una herida abierta desde hace mucho tiempo. Una necesidad básica, expresada una y otra vez, como crítica, como sentimiento carencial, como acusación y como queja, y cuyo estudio y comprensión se presentan como imprescindibles en una sociedad que aspira a desarrollarse y que ha adquirido conciencia de su subdesarrollo. Vivida largamente la etapa de la estereotipación, de su auto percepción negativa, de su seno mismo surge la voluntad de una reconstrucción de la imagen, acorde a una realidad diferente (Montero, 2008:89)

En conclusión, la memoria compartida es el espacio en el que se puede gestar el estudio psicosocial de los cambios ocurridos, tanto en el país, como en los individuos, sus causas y consecuencias. Por lo tanto, ser un país sin memoria colectiva genera un sentimiento de alienación, no-identificación y de una percepción subjetiva sumamente negativa en los individuos.

Es una identidad que se nos ha sido dada y que no sabemos cómo abordar apropiadamente y coloca a los sujetos en un lugar atemporal que hace que se dificulte el acto o práctica de auto definirse y auto reconocerse.

Por su parte, la autora Raquel Rivas Rojas en su artículo “Ficciones de exilio o los fantasmas de la pertenencia en la literatura del desarraigo venezolano” (2011) explica que la historia del exilio en Venezuela no es un fenómeno reciente ni fuera de lo común teniendo en cuenta las presiones a las que eran sometidos, tanto los intelectuales, como los políticos que fueran opositores a las dictaduras del siglo XX. Esto causó que numerosas personas se vieran en la obligación de abandonar su país natal y se reflejó a manera de testimonio en diversos poemas y novelas de intelectuales exiliados.

Pero Rojas plantea que lo significativo de los exilios ocurridos luego del siglo XX es que, si bien tienen un trasfondo político, los venezolanos de clase media que empiezan a

emigrar lo hacen para mejorar su calidad de vida y no porque son expulsados del país o con impedimentos de regresar si así lo prefirieran.

Acerca de esto la autora, partiendo de Thomas Pavel en *Exile as a Romance and as Tragedy* (1998), describe el exilio de la siguiente manera: “en términos metafóricos la noción de exilio puede definirse como el ‘persistente sentimiento que los seres humanos experimentan con frecuencia de que no pertenecen del todo’ al lugar donde se encuentra” (p.2). Partiendo de esta definición podemos diferenciar la noción de exilio por causa política y la noción de desarraigo como aquel sentimiento psicosocial de los individuos en particular que no está necesariamente vinculado al hecho de emigrar de su país.

En su apartado: “Escenas de fuga” Rojas expone el exilio como tópico en la narrativa venezolana y plantea que:

La literatura venezolana se ha ido poblando en los últimos años del dilema mismo del destierro. Incluso las novelas y cuentos de los autores que permanecen en el país están cruzadas de personajes que viajan, que se ausentan por largas temporadas y que se van para siempre, y se hacen la pregunta fundamental: ¿Irse o quedarse? Pero también de personajes que deambulan cargando a cuestas un de huida que nunca se realiza (Rojas, 2011: 4).

Por lo tanto, el tema que parece abarcar toda esta literatura del desarraigo es la duda existencial que presentan los personajes, al no saber si la mejor opción es abandonar su país de origen, que implica a su vez dejar atrás su mundo de referencias culturales inmediato e innato, o irse y buscar una forma de arraigarse en otro territorio. Es por esta razón que la autora denomina este caso en particular como “La identidad como maldición” (p.6) y expone que:

En la narrativa del desarraigo la tradición aparece como un nudo dramático que no termina de desatarse. Y, en algunos casos, la tradición es representada a partir del tema del lugar de origen, de su reaparición y recurrencia en la distancia, para convertirse finalmente en una maldición (Rojas, 2011: 6).

La identidad nacional está llena de elementos que arraigan culturalmente a un individuo a su lugar de origen lo desee este o no, y también funciona como una especie de recordatorio de que no pertenece a ese nuevo lugar al que llega y que, aunque llegara a formar algún tipo de arraigo, los retazos de su cultura anterior seguirán ahí de manera casi constante.

En su apartado “Irse para volver”, Rojas explica que existe una necesidad casi desesperada por parte de los personajes de esta narrativa del exilio de encontrar ese arraigo a donde sea que vayan, esto trae como consecuencia que:

Los emigrados que pueblan los relatos de la diáspora venezolana no se quedan quietos en un solo lugar, no producen nuevos arraigos. A veces porque no pueden, otras porque no quieren. Los relatos de ida y de vuelta tienen con frecuencia un signo trágico (Rojas, 2011: 10).

La “tradición arraigadora” (p.10) es como un peso constante en los personajes desarraigados de este tipo narrativa, que los arrastra, de manera consciente o inconsciente y, ya sea en pensamiento o en la necesidad física de volver, a su país natal. Por eso ninguno se va definitivamente y casi siempre queda en él la esperanza de regresar, esto trae como consecuencia el sentimiento de exilio interior, acerca de esto se extrae lo siguiente:

La extranjería en el lugar de origen, o el llamado exilio interior, es ya un tema recurrente en la narrativa del exilio. En el caso de los desterrados venezolanos el acento se instala en la incomprensión del mundo que rodea al que vuelve. Porque los compatriotas están enfrascados en sus rencillas y el que mira el entorno, queriendo estar en otra parte, no puede comprometerse. Y ese es, en este relato del desarraigo interno, un crimen peor que el destierro real (Rojas, 2011: 11-12).

Es un tipo de desarraigo en el sentido de que el individuo no se siente identificando con aquellos códigos culturales que son innatos a él, y esto hace que, o los demás lo rechacen por ello, o que él mismo se aliene y se sumerja en un desarraigo internalizado.

Por otra parte, Luz Marina Rivas en su artículo “¿Irse o quedarse? La migración venezolana en la narrativa del siglo XXI” expresa que la herida que deja el exilio en el individuo es una que nunca se cierra y siempre está latente: la nostalgia. Por lo tanto, en este tipo de narrativas tiene como característica que:

El país representado es un país violento, en el que la delincuencia, la polarización política, el caos urbano, la soledad interior acosan a los personajes. El desencanto, la incertidumbre por el futuro, la violencia, la falta de proyectos colectivos, la precariedad del presente, son temas que atraviesan buena parte de la narrativa de los años noventa, cuando comenzó a producirse la migración de jóvenes en busca de mejoras en su situación económica que hizo quebrar a varios bancos, al desempleo y el sub-empleo, al vacío y a la falta de horizontes para la juventud (Rivas, 2011: 2).

El exilio es tratado por los propios personajes, ya sea en diálogos o monólogos, para poder declamar su angustia. No se presenta una solución aparente ante esta angustia existencial, ya que son infelices, tanto los que se van, como los que se quedan. Los que

emigran porque están en constante búsqueda de un imaginario colectivo que los arraigue a aquel lugar que han abandonado.

Y los que se quedan, porque la realidad es tan cruenta o poco agradable para ellos y sus intereses, que se ven en la obligación de aislarse dentro de sí mismos, es decir, pertenecen al país pero sin integrarse a él realmente. Rivas lo presenta del modo siguiente:

Lo que parece privilegiarse en esta narrativa es la temática del sentimiento de incertidumbre, que se traduce en un primer en el auto-exilio o insilio, exilio interior para Claudio Guillén. Cuando los personajes representados, acosados por la violencia del hampa, comienzan a encerrarse dentro de sus hogares o dentro de sí mismos, comienza también el extrañamiento, el no reconocerse en un espacio que antes era el espacio propio, a pesar de no haber salido del país (Rivas, 2011: 9).

No existe una respuesta para la situación del personaje desarraigado en este tipo de narrativa, porque él mismo se encuentra fragmentado en su construcción interna cuando enfrenta situaciones de crisis que lo obligan a tomar una decisión, quedarse en su país o emigrar a otro, pero ninguna de las opciones se presentan como la mejor o como la adecuada, solo es una decisión que inevitablemente debe ser tomada.

Y está fragmentado porque no pertenece por completo a ningún sitio, ni al país al que emigra si decide irse (porque no tiene arraigo cultural innato), ni al que se queda si considera que es la mejor opción, ya que la realidad es tan insoportable y choca de tal manera con sus verdaderos deseos y aspiraciones que obliga a que se refugie en sí mismo como modo de protegerse.

2.3.-Modelo actancial, los problemas del estudio del personaje:

El modelo actancial es de gran utilidad para el estudio y análisis del texto teatral, ya que propone elementos de análisis que permiten acceder a la multidimensionalidad del texto dramático. Este modelo es definido y estudiado por Anne Ubersfeld en su libro *Semiótica Teatral* (1989) de la siguiente manera:

El modelo actancial no es una forma, es una *sintaxis*, capaz, en consecuencia, de generar un número infinito de posibilidades textuales. Dentro de la línea marcada por Greimas y François Rastier, podemos atrevernos con una sintaxis del relato teatral en su superficialidad, sin olvidar que cada una de las formas concretas engendradas por el modelo: a) se inscribe dentro de una historia del teatro; b) es portadora de sentido y, en consecuencia, se halla directamente relacionada con los conflictos ideológicos (1989:48).

Este modelo se encarga, entonces, de analizar las diversas funciones del o los actantes en la pieza teatral. Definiendo “actantes” (p.48), según Ubersfeld, como una entidad vaga o indeterminada, un conjunto de personajes o simplemente un sujeto nombrado por terceros en la obra. El actante en sí mismo agrupa los múltiples roles y acciones y puede llegar a ocupar varios lugares en los triángulos actanciales, no puede existir la pieza teatral sin esta figura porque, como su propio nombre lo indica, es el que realiza y moviliza las acciones de la obra.

El modelo presenta seis componentes: *sujeto (S)*, *objeto (O)*, *destinador (D1)*, *destinatario (D2)*, *ayudante (A)* y *oponente (OP)*. Cada uno de estos elementos constituye las fuerzas del drama:

Desarrollando la frase implícita en el esquema, nos encontramos con una fuerza (o un ser D1); guiado por él (por su acción), el sujeto S busca un objeto O en dirección o en interés de un ser D2 (concreto o abstracto); en esta búsqueda, el sujeto tiene sus aliados A y sus oponentes OP (Ubersfeld, 1980: 49).

Estos elementos pueden ser organizados de diversas maneras, Ubersfeld los clasifica en “parejas posicionales” y “parejas oposicionales” (p.51) los cuales son: “sujeto/objeto, destinador/destinatario, ayudante/oponente” (p.51) y, a su vez, posee: “una flecha que puede funcionar en los dos sentidos y que, muy a menudo, deja aparecer el conflicto como una colisión, como un choque entre dos actantes” (p.51).

Para determinar el conflicto de la pieza, debemos servirnos de estas parejas, posicionales y oposicionales, para establecer los denominados triángulos actanciales, que Ubersfeld clasifica en tres: *triángulo activo*, *triángulo psicológico* y *triángulo ideológico*

(p.61-62). El primero de estos tiene dos directrices: una en la que el oponente entra en disputa con el sujeto, pero no con aquello que este desea, sino que, con el simple hecho de existir en el mismo espacio que él hace que este entre en conflicto y que la única manera de que pueda encontrarse en paz es si el sujeto deja de existir. En la segunda, el oponente sí está en pugna directa con aquello que el sujeto desea, el objeto es el que hace que las dos figuras de este triángulo se enfrenten.

En el triángulo psicológico, el destinador es el que moviliza la acción entre sujeto, objeto y oponente. Y, en el triángulo ideológico, el sujeto actúa en función del destinatario, es decir, si el triángulo psicológico marca el origen o causa de la motivación del sujeto. En el ideológico se nos presenta si la acción de este último fue realizada con aras a un beneficio individual y social.

En conclusión, el modelo actancial es el que va a dar paso al análisis de la “estructura profunda” (p.44) del texto teatral más allá de simplemente relatar u organizar la anécdota, ya que esto último sería estudiar de manera superficial el texto. Es gracias a este modelo que se va a combinar el estudio de la estructura y de su contexto de producción y lo que va a dotar a la obra de infinita variedad de interpretaciones.

La autora plantea en este libro, a su vez, el problema que presenta el personaje teatral, ya que, al ser representado por un actor, muchas veces se le toma como una persona real o que refleja la psique de una persona real porque habla a través del autor. Dicho problema también se debe a que el personaje está contaminado por su contexto de producción (contexto histórico y del autor), acerca de esto último Ubersfeld expone lo siguiente:

Quizás sea posible afirmar que no existe el personaje textual en toda su pureza. El personaje textual, tal como se nos presenta a la lectura, no está solo, viene acompañado por los discursos (interpretaciones) de que ha sido objeto a lo largo de su vida como personaje. Estos discursos que lo acompañan serán tanto más variados cuanto más intensa y dilatada haya sido su carrera teatral (1989: 86).

Otro problema común al momento de estudiar al personaje, y en el que Ubersfeld hace hincapié es en este:

El personaje (de teatro) no se le debe confundir con el discurso psicologizante o hasta psicoanalítico que sobre él se pueda construir. Por muy brillantes que sean; estos discursos no les parecen muy reveladores a los prácticos del teatro. Y con razón. Lo peligroso de estos discursos radica en que nos ofrecen una función de disfraz, de

disimulación del verdadero funcionamiento del personaje. Estos discursos aíslan al personaje del conjunto del texto y de los otros conjuntos semióticos constituidos por los restantes personajes. En fin, estos discursos se exponen a presentar al personaje como una <<cosa>> o, en el mejor de los casos, como un ser que hay que descubrir por medio de una práctica de desenmascaramiento a través de las palabras; se exponen a fijarlo, a <<petrificarlo>>, a convertirlo en un objeto y no en un lugar indefinidamente renovable de una producción de sentido (1989:89).

Por lo tanto, el personaje dramático no debe ser estudiado como algo alejado del texto, como un personaje real e individual, sino en su conjunto. No debe ser construido como una persona independiente del texto teatral. Es por esto, que Ubersfeld concluye lo siguiente:

La indeterminación del personaje, la falla fundadora de la doble enunciación, de la doble palabra (habla), permiten al personaje colmar su rol de *mediador*; como mediador entre texto y representación, entre escritor y espectador, entre sentido previo y sentido último, el personaje conlleva la contradicción fundamental, la *insoluble cuestión planteada* sin la cual no sería posible el teatro: la palabra del personaje, palabra detrás de la cual no hay ninguna <<persona>>, ningún sujeto, obliga al espectador, precisamente por el vacío, por la aspiración que crea, a empeñar su propia palabra (1989:107).

En síntesis, es usual que se trate de reconstruir como un personaje aislado, con una psique particular y que representa a una persona real porque depende, tanto del público receptor, como de los otros personajes y del autor. Pero en realidad debe estudiarse como una parte de la estructura del texto total, cómo opera en relación al espacio, al tiempo, a los objetos y al resto de los personajes, para una reinterpretación de los posibles significados de la pluralidad de signos y símbolos del discurso teatral.

2.4.- Rutas para la definición del personaje teatral de José Gabriel Núñez:

Robert Abirached en: *La crisis del personaje en el teatro moderno* (1978) tiene un capítulo titulado “La crisis de la representación: el personaje, el mundo y el yo” y en su sexto apartado: “Un realismo con fronteras nuevas” explica lo que implica el realismo teatral según lo propuesto por Stanislavski y plantea lo siguiente:

La autenticidad de una imagen realista se debe menos a su fidelidad a la vida que su poder de crear otra vida, apoyándose sobre lo que registra la percepción, y de imponer la legitimidad de esta nueva imagen; contrariamente a lo que se ha dicho a menudo, y a lo que quizás ciertos aspectos de la trayectoria stanislavskiana hacen creer, no hay en ello ninguna pretensión científica (Abirached, 1978: 215)

El teatro realista no trata de reflejar la realidad tal y como es sino que busca partir de ella para que el autor represente en su obra una visión subjetiva de la misma, porque sería casi imposible para el dramaturgo crear un universo ficticio sin basarse en los elementos existentes para otorgarle de manera provechosa la ilusión de realidad al receptor.

Por otra parte, el autor presenta la teoría de Stanislavski acerca del tratamiento que se le da al personaje en este tipo de teatro, exponiendo que:

El personaje impone de una parte al actor un cierto número de puntos de referencia concretos, que le ofrecen un muro tras el cual protegerse. Pero, al mismo tiempo, se pide al actor que dé una unidad a estos elementos movedizos y una vida individual a esta forma lacunaria: se trata entonces de liberar el peligroso movimiento del ser que yace bajo la superficie escarificada, cuyos torbellinos el personaje no hace sino sugerir (Abirached, 1978: 216).

Por medio de la máscara, es que el actor interpreta el, o los, roles que le corresponde, pero no copia al personaje en su totalidad, sino que le otorga características particulares, le da “vida” sin limitarse a imitarlo como está descrito en la pieza dramática. El actor realista presenta una dicotomía importante ya que representa a un personaje dramático pero no lo copia, sino que este se encuentra canalizado por la visión que tiene el actor del mismo y lo provee, a su manera específica, de alma.

Es decir, parte de las características del personaje que son presentadas por la pieza pero le da un giro original y propio, siempre cambiante, puesto que al actor tampoco le interesa particularmente calcar la realidad. Y, aunque lograra identificarse con el personaje que debe interpretar, no se presenta como él mismo ante el público sino que, gracias a la máscara, es capaz de reproducir cualquier tipo de emociones en el escenario, pero

distanciándose de ellas, haciéndole saber al público que no es él el que experimenta dichos sentimientos sino que es el personaje. El último aspecto a tener en cuenta en la construcción del personaje es la denominada “subconversación” (p.217), que se trata de la interpretación subjetiva que hace el actor del contenido imaginario e ideológico de la pieza, acerca de esto Abirached explica que:

De esta manera, el camino desde el personaje escrito al personaje actuado pasa por el imaginario del actor, pero este imaginario no es otra cosa que la dimensión «humana» del papel, que lo autentifica a los ojos de los hombres que lo consideran. En resumen, partiendo de un determinado número de características físicas identificativas (altura, voz, vestuario, manera de andar y de coordenadas históricas o sociales caracterizadoras (medio, educación, oficio, fortuna, costumbres) el actor debe someter estos elementos observables al trabajo de la ficción, cuya experiencia ha adquirido por sí mismo, como cualquiera, pero que ha aprendido, a diferencia de los demás, a reactivar, a objetivar y a dirigir: al controlar esta operación, no hace otra cosa que ensanchar las fronteras atribuidas a lo real o, para retomar la imagen del iceberg, designar la realidad agazapada bajo la extensión del hielo que aparece a la vista (Abirached, 1978: 217-218).

Con la teoría del iceberg, Stanislavski trata de explicar el personaje realista y la dicotomía que presenta ya que el actor no puede conformarse únicamente con la descripción superficial que se le presenta de dicha figura, lo que vendría a ser la punta del iceberg, sino que debe analizar y reconstruir el universo imaginario de la obra, que parte de la visión particular del autor acerca de su contexto y vendría a representar la parte oculta del iceberg, para no quedarse estancado en una representación mecánica sino que fluya libremente entre el mundo ficcional y el real.

El actor dota de realidad al universo imaginario del autor. Mediante su interpretación, no solo le da vida a los personajes que solo existían en la ficción de la pieza escrita, sino que transforma constantemente y llena de diversas interpretaciones la parte ideológica de la pieza. Por lo tanto, podríamos afirmar que la obra teatral se divide en dos tipos: la parte “humana”, que es el contenido ideológico, y la parte ficcional, que son las palabras, acciones, diálogos, que están plasmados en la pieza.

Otro autor que recibe influencias de Stanislavski es Chéjov, ya que su realismo, a primeras luces, pareciera ser un mero reflejo de la realidad, de corte casi costumbrista, pero lo que hace que esto no sea así es la descripción de los personajes, los cuales tienen biografías y cualidades específicas, haciendo que cada uno sea distinto del otro. Abirached amplía esto planteando lo siguiente:

Los personajes (cada uno particularizado por su andar, su tono y su vestuario; cada uno dibujado con índices biográficos y psicológicos que sólo a él pertenecen, cada uno delimitado según su comportamiento y sus palabras) llegan a destacarse de la bruma en la cual se mueven, porque se establece entre todos ellos un intercambio de ecos, de imágenes, de alusiones y de presentimientos: se revelan en su identidad más secreta, de la cual no podría dar cuenta ningún estado civil, y simultáneamente en su ejemplaridad, porque son tributarios de una historia que les sobrepasa y orienta sus destinos. Escuchando la música simple y sutil de las frases dichas, se adivinan cada vez mejor los sueños que las inspiran, las aspiraciones que provocan, y el peso de las osas que contradice y anula sin descanso sus acciones (Abirached, 1978: 220).

Es decir, los personajes están anclados a una realidad y a un contexto general (que todos comparten) pero cada uno, en su individualidad, posee una percepción distinta de dicho entorno compartido. En Chejov se entrecruzan constantemente el mundo real y el del inconsciente artístico, lleno de simbolismos y metáforas que pertenecen a la estructura profunda del teatro. El actor, para poder interpretar exitosamente el rol del personaje, debe fluir entre ambos mundos: el de la aparente realidad y el ideológico/profundo.

En su séptimo apartado: “El juego de roles”, Abirached explica otra rama del personaje realista que desarrolla Pirandello y propone que:

Es sabido que toda la obra de Pirandello está fundada sobre esta paradoja, que presenta al personaje como el único detentador de una sustancia, y hace que el estado civil parezca un registro poco viable, cargado de identidades falsas. No hay duda de que tal temática, anunciada en cierta manera por la filosofía contemporánea, se hace eco de una interrogación sobre el yo que se ha generalizado en el siglo xx, hasta el punto de formar parte del pensamiento general (Abirached, 1978: 223).

El mundo real es poco abarcable en su totalidad y está sometido a cambios constantes, el teatro, en cambio, posee realidad en sí mismo y encierra solo una parte de esta, que no es mutable ni cambiante. El idealismo de Pirandello es el que libera al individuo de los pesares de la realidad, le permite evadirse en un mundo ficticio donde no le afecte el entorno ni el tiempo, por lo tanto, el personaje no puede estar anclado, ni a la realidad, ni a la ficción, sino pertenecer simultáneamente a ambos mundos. Acerca de esto se extrae lo siguiente:

Pirandello emplea simultáneamente dos registros de la teatralidad que nos son ambos familiares, pero que de ordinario percibimos como antinómicos: la reproducción ilusionista de lo real y el libre juego, declarado como tal, de las convenciones escénicas. Al presentar a sus personajes, los elementos de atrezzo de que se sirven y el decorado en el cual actúan, Pirandello hace alarde, en primer lugar de una minuciosidad de la que no renegaría el más exigente de los naturalistas (Abirached, 1978: 225).

Pirandello, separa el mundo dramático del mundo real mediante la descripción detallada de escenarios, ambientes y las características específicas de los personajes, la realidad presentada es tan ficticia que se introduce como tal en su construcción dramática. Se nos presentan personajes marginados y desarraigados, ya que la personalidad que ostentan no es más que una máscara que no pueden quitarse y se ven obligados a utilizarla para enfrentarse a la sociedad que los rechaza, ocultando tras ella su verdadera personalidad y pensamientos.

Es decir, Pirandello propone un teatro dentro del teatro para así demostrar la artificialidad del mismo. En el interior de esta dinámica de lo ficticio, los personajes presentan una dicotomía importante, pueden asumir su carácter artificial y crear su propia identidad y mundo ideológico alejado de su contexto real e inmediato, pero si ambos mundos (el real y el imaginario) llegan a ser confundidos por el espectador, entonces dicha ilusión se rompe y no puede existir el distanciamiento necesario al momento de representar la pieza dramática.

Partiendo de la teoría acerca del personaje teatral realista que planteamos anteriormente, podemos trazar la ruta para iniciar el estudio de la construcción del personaje que plantea José Gabriel Núñez. Ya que estos presentan un carácter artificial por medio del uso de la máscara en personajes estereotipados como los que plasma en *Fango Negro* (1985) en las figuras de El Chofer, La Sifrina, El Colector, que solo representan un rol y no poseen profundidad en su ser. También tenemos personajes como María y Andrés González, que tienen nombre propio y una psicología tan compleja que, incluso si nos exponen sus pesares, sabemos que hay mucho más de lo que nos dejan ver en sus diálogos.

Pero, a su vez, en piezas como *Noches de satén rígido* (1987) nos presenta un tipo de personajes que construyen su propio mundo ideológico y de juego totalmente distanciado del contexto que los rodea para poder huir de él, pero como la realidad es tan sofocante, inevitablemente se escapa entre las grietas de la máscara que se ven obligadas a utilizar a modo de autoprotección.

2.5.-Fango Negro (1985): una marginalidad declamada.

En primer lugar, debemos aclarar que la pieza se desarrolla en un espacio poco convencional. Es decir, la acción dramática está planteada para ser representada en un autobús porque la estrategia hiperrealista que aplica el autor, impone que la puesta en escena se lleve a cabo de ese modo.

El autobús es el objeto central de la obra, lo que permite que su condición hiperrealista sea fructífera porque es lo suficientemente amplio para que la representación ocurra dentro de él y puedan entrar, tanto el público espectador, como los actores.

Haciendo uso del esquema para el análisis de la pieza teatral propuesto por Pavis (2002), reconstruiremos la intriga de la pieza. *Fango Negro* (1985) nos presenta la historia de la pareja protagonista: María y Manuel, este último se monta en el autobús (lugar en el que se desarrolla buena parte de la acción) con el propósito de ir a visitar el lugar de trabajo de María, porque su compañero de cuartel, Andrés, le dijo que ella estaba con otro hombre.

El autor presenta la intriga dividiéndola en cuatro partes: en la parada del autobús, en el interior del autobús, en el bar y de nuevo en el autobús. En la primera parte se presentan solo personajes tipo, es decir, no tienen nombre sino que simplemente representan un rol: El Chofer, El Buhonero, La Drogadicta, La Viejita, La Sifrina, El Vendedor de Pastelitos, El Político, El Colector, El Borracho, El Profesor.

Estos personajes tipo interactúan de manera directa con los espectadores, en específico, la figura de El Colector porque es el encargado de subir al público al autobús. Los otros están ahí para representar los estereotipos de una clase social marginal, evidenciados en sus modismos en el lenguaje. Específicamente las figuras de La viejita, El Borracho, El Colector y El Político. Como se observa en el siguiente párrafo:

La Sifrina: Señor, usted no tiene otra cosa que poner, o al menos bajarle un poco el volumen

El Colector: Pero, mi jeva, ¿qué te pasa? si eso es lo que está de moda.

La Viejita: ¿De moda esa porquería? Qué degradación a la que hemos llegado. ¿Cómo se va a comparar esa música con Pedro Vargas, el Trío Los Panchos, Olga Guillot...?

El Colector: (*Cortándola*) Señora, ¿usted sabe lo que es la edad de piedra? ¡Pues la época en que cantaron ellos! La verdad es que si usted anda en esa onda debe ser bien vieja.

La Viejita: ¡Vieja no! Madura, que es otra cosa.

El Colector: Ya veo. ¡Cuando usted nació el Mar Muerto era un carajito!

La Viejita: ¡Grosero, falta de respeto! (*Mira a los demás*) y ustedes se quedan de lo más tranquilos, permitiendo este abuso y nadie le reclama que me esté insultando.

La Sifrina: ¡Es verdad, a una señora mayor no se le puede tratar de esa manera! Y baje esa música, por lo que más quiera.

El Colector: A esta piña como que la están rifando y yo me compré todos los números. Ultimadamente, a quien no le guste mi concierto que se devuelva. (*Sube el volumen de la música*)

La Sifrina: ¡Ay, señor, pero qué escándalo y cuánta bulla! ¿Por qué no le baja el volumen a eso...? (*El Colector ni la mira ni le hace caso*). ¡Señor, que le baje el volumen a eso, por favor...! ¡Qué vulgaridad...! ¡Una salsa tan deprimente...! ¿Por qué no quita eso?, usted no tiene por qué estarle poniendo a uno una salsa. Una no tiene por qué estar escuchando una cosa tan horrible como esa. ¡Ay, señor, pero por qué no le baja volumen...! (*Al vecino*) ¡Qué decadencia! ¿Usted está oyendo...? ¡Qué vulgaridad, el perraje p'al autobús...! ¡Una se siente degradada! Yo me siento degradada. Una coge un autobús por necesidad, pero eso de que lo llamen perraje... ¡Ay, señor, pero no le va a bajar el volumen...! Esto parece una discoteca... Usted no nos puede obligar a escuchar esa cosa tan horrida... Quite eso, ponga otra cosa (Núñez, 1985: 9).

Ellos únicamente presentan sus roles, asociándolos a quejas y problemas relativos al lugar que desempeñan en el sintagma social, poniendo esta condición de manifiesto en sus diálogos. No poseen una profundidad psicológica que los diferencie de cualquier otra persona, el desarrollo de su carácter se circunscribe a su función social, cosa que se enfatiza en la ausencia de un nombre propio.

La pieza tiene decoro porque todos los personajes se expresan de acuerdo al rol de marginados que deben representar en la obra, por ejemplo, El Colector posee una manera de hablar vulgar y plagada de groserías que ponen en evidencia su falta de educación y su papel como ayudante de chofer, que no es un trabajo real sino algo que suelen hacer algunos venezolanos de clase baja cuando están desempleados y necesitan ganar dinero rápido.

La Sifrina también tiene un lenguaje que entra en consonancia con su status social de clase alta, con este personaje el autor nos propone una especie de juego ya que ella no pertenece a la clase proletaria con la que se ve obligada a interactuar en el autobús porque, en esta situación en particular, es la que se encuentra al margen dentro de ese grupo de marginados, porque no comparten el mismo sistema de referencias culturales, sociales, ni morales.

En la segunda parte, que ya se desarrolla en el interior del autobús, presenta a uno de los dos personajes protagónicos: Manuel González, quien, motivado por su compañero de cuartel Andrés, va en el autobús junto a los demás hacia el bar donde este le ha dicho que María (la madre de su hijo) trabaja prostituyéndose. Los otros personajes solo siguen dedicándose a exponer sus problemas, pero no movilizan de manera visible la trama. La segunda parte culmina con la llegada de todos los personajes a la entrada del bar porque el chofer tenía sed y quería comprar una bebida, utilizar el baño y tomar un pequeño descanso antes de continuar con el recorrido.

La tercera parte se desarrolla, tanto en la entrada, como en el interior del bar. Manuel entra junto con Andrés para verificar si María estaba con otro hombre, en este lugar también aparecen tres nuevos personajes: La Perdigona, La Polvorosa y La Siempreviva. Estos, a pesar de que no tienen nombre y apellido, no son personajes tipo ya que, al igual que Obsidiana y Samarkanda en *Noches de satén rígido* (1987), se presentan a través de la máscara y en sus monólogos es que descubren esa identidad camuflada porque hablan de la marginalidad a la que son sometidos. Al mismo tiempo que se desarrollan dichos monólogos, Manuel está en el bar buscando a María y, cuando confirma que ella está con otro hombre, se enoja y busca sacarla a rastras del bar a pesar de sus protestas porque estaba trabajando.

La cuarta parte se desenvuelve en el interior del autobús. Cuando por fin logra sacar a María del bar, Manuel expone la razón de su actitud y dice que, a pesar de que no ama a María, igual desea salvarla de ese mundo marginal y de la prostitución porque no quiere que su hijo sufra el mismo destino que ellos dos. Por esta razón es que él vio, como única solución, unirse al ejército porque obtendría dinero fácil y un buen cargo si se esforzaba lo suficiente.

Pero María no lo considera así, ella ya se siente derrotada por todo lo que ha tenido que soportar desde que quedó embarazada y no pudo terminar sus estudios, sus padres la echaron de casa y Manuel también la abandonó para irse al cuartel, así que ella tuvo que criar sola a su hijo y el único trabajo que pudo conseguir fue en el bar prostituyéndose.

Manuel sigue tratando de convencerla de que renuncie a ese lugar porque él puede darle buena vida, pero María se resiste hasta que Manuel estalla en cólera y la lleva a rastras fuera del autobús para luego apuñalarla hasta asesinarla. Y, es solo luego de esto, que se da

cuenta que de todas maneras condenó a su hijo a un tipo de vida del que buscaba salvarlo, porque seguirá siendo un marginado y ahora huérfano.

Los temas de la pieza son: el desempleo, el desarraigo, la inflación, la inseguridad, las dificultades de ser madre soltera frente a las contradicciones de una sociedad que juzga y facilita esta situación. Todos estos, llevan al tema principal que es la marginalidad urbana que los personajes están condenados a sufrir a lo largo de la obra.

Lo que inicia el conflicto de la obra es el hecho de que Manuel y María quieran cosas diferentes, puesto que él considera que con su nuevo trabajo en el cuartel puede cambiar para mejor la vida de todos y dejar de ser marginados porque en Venezuela los militares cuentan con beneficios con los que no cuentan los civiles de clase baja. Les ofrecen comida, un sueldo y empleo fijo, es decir, aunque existan problemas económicos en el país, los militares tienen un ingreso asegurado pero, para lograr llegar a ese punto, Manuel debe esperar un tiempo y María no está dispuesta a eso. De lo anterior se extrae el siguiente diálogo cuando hablan de la situación con su hijo:

Manuel: Yo me metí en el servicio militar pensando en él, para que nada le hiciese falta mañana.

María: Muy tarde te diste cuenta. Resulta que a él le hace falta eso desde antes, desde ayer... ahora también. Nosotros no podemos esperar hasta mañana, porque ni para él ni para mí va a amanecer. ¿Tú no te das cuenta, Manuel? Yo me pegué solita mi embarazo y me tuve que ir de mi casa. Me la jugué completa. Y parí porque quería a mi hijo. Lo dejé todo por ti y por mi hijo, los estudios, la casa, ¡todo! Pero aprendí. No podemos con esta vida, la vida, nuestra vida es una mierda.

Manuel: Yo te pasé el dinero que pude, María, hice lo que pude, no es mi culpa.

María: Tampoco es culpa mía. (*Irónica*) Ahora resulta que no es culpa de nadie. Pero tú estás en el Cuartel y yo en la calle... (*Inicia una serie reflexión*) Sola... joven... me dicen que soy bonita, o que estoy bien buena... Ese es el trabajo más fácil de conseguir. Yo busqué otra cosa, ¡pero...nada! ¡Y ahí estoy todas las noches, sola! Con cuarenta hombres que quieren bailar conmigo, pero sola. Cuarenta tipos que me calientan la oreja y me meten la mano por todas partes y alguna de esas caricias yo las siento y me prenden... Y empiezan a apretarme mientras bailamos... Y esto tenía que pasar. (*Estalla*) De repente viene un hombre entero, fuerte, bello, con esas manos que abarcan todo mi cuerpo. Y está allí todas las noches y no como tú, una vez a la semana. Y de repente yo creo que lo hace con ternura porque tengo que creer en algo... (Núñez, 1985: 43).

María está cansada de todas las presiones sociales que debe soportar al ser madre soltera y consiguió como escape a su situación el trabajar como prostituta en el bar, este trabajo le permite sentirse como una joven libre, deseada y hermosa. Por eso no está dispuesta

a seguir esperando por Manuel, ella ya se resignó a no tenerlo en su vida como una figura paterna para su hijo y, aparentemente, desea sustituir dicha figura con Carlos, uno de sus clientes asiduos, porque necesita creer que en las caricias que ellos comparten hay algo más que simple pasión, que es un hombre que puede suplir a Manuel y sí estar ahí para ella cada noche.

Entre ellos se desarrolla el triángulo actancial activo porque Manuel y María son los sujetos de la acción y ambos entran en disputa porque desean cosas distintas. Manuel y María discuten, porque ella ya se rindió y aceptó ese estilo de vida, pero Manuel quiere convencerla para que abandone su trabajo y espere a que él obtenga un buen puesto en el cuartel y pueda mantenerlos, tanto a ella, como a su hijo. Manuel no quiere que ese estilo de vida afecte a su hijo, él considera que siendo militar puede asegurarle un futuro distinto, cuya aspiración es alejarlos de la vida marginal a la que ellos están sometidos.

Con respecto a la estructura espacio-temporal, la pieza tiene una estructura temporal que responde a la linealidad de la acción, a pesar de que se lleven a cabo múltiples historias porque estas constituyen una fuente que nutre y vitaliza el proceso de la síntesis propia del teatro.

Por otra parte, el espacio que plantea Núñez en su pieza dramática es el siguiente:

Fango Negro no es un texto que pretende buscar la pulcritud o la excelencia literaria. Todo lo contrario. Fue escrito para que un director y el grupo de actores que la representen, trabajen en un experimento teatral absolutamente fuera de lo convencional y que, por los resultados obtenidos, ha terminado de ser realmente apasionante para todos ellos. Fango Negro es una propuesta para espacios no convencionales que nos aproximen a la realidad que procuré expresar: la calle con su agresividad; un autobús caraqueño, con sus permanentes refriegas y protestas; un prostíbulo y sus protagonistas desprovistos de artificios. Hiperrealismo. Violencia. Y cómo va desgranándose un crimen pasional (Núñez, 1985: 2).

Para explicar esto utilizaremos lo expuesto por Robert Abirached en: *La crisis del personaje en el teatro moderno* (2013), cuando explica la teoría del realismo teatral de Stanislavski, ya que en esta obra el espacio va a fluir constantemente entre lo real y lo ficticio por medio del autobús, dicho objeto es el que dotará de ilusión de realidad al público espectador. Por eso el autor aclara que se tratará de una pieza hiperrealista, y, la distancia, se dará por medio de la estereotipación de los personajes, el hecho de que no tengan nombres

propios es lo que elimina cualquier puente que pueda unir ambos mundos. Otra acotación importante acerca del espacio es la siguiente:

La acción se desarrolla en plena calle, en el lugar en donde estará estacionado el autobús que transportará a los espectadores.

El público deberá ser obligado, compulsivamente por uno de los actores (puede ser El Colector) a formar la cola para abordar la unidad. Deberá hacerlo en forma grosera y algo agresiva, como se comportan los choferes del transporte público.

Simultáneamente comenzarán a actuar los primeros personajes quienes le darán movimiento a la obra, creando la atmósfera previa necesaria y manteniendo el interés de los espectadores mientras aguardan a subir.

Atención: es fundamental recurrir a la improvisación para darle un carácter de realidad cotidiana a la escena (Núñez, 1985:4).

Para Núñez, lo que provee de realidad a la obra es, tanto la improvisación natural de los actores, como el hecho de que se desarrolle al aire libre y dentro del autobús. Por lo tanto, así como propone la teoría de Stanislavski, se parte de la realidad para representar la obra y que sea lo más parecido a esta para que el público sienta que lo que observa es verídico. Pero el elemento que parece romper por completo la ilusión de veracidad que pueda llegar a tener en el espectador, es la aparición de los policías, como se observa a continuación:

Policía 2: Yo veo mucha gente rara. Aquí hay unas cosas raras para estar en un autobús a esta hora de la noche.

El Colector: Mire, señor agente, déjeme que le explique. Lo que pasa es que este no es un viaje de rutina. Este es un viaje especial.

Policía 2: ¿Cómo es eso de un viaje especial? ¿Especial por qué?

EL Colector: Bueno, porque mire... esto no es un viaje de pasajeros.

Policía 1: ¿Ah, no, y esta gente quién es?

El Colector: Estos son espectadores. O sea, es que estamos haciendo una función de teatro en este autobús, ¿entiende...? Es una obra de teatro, no es ningún viaje pá ninguna parte.

Policía 1: ¿Tú como que me has visto cara de qué, mano? ¡Un poco más de respeto a la autoridad! ¡Qué teatro ni qué teatro! El teatro lo hacen en los teatros. ¡Quién sabe qué vaina rara se trae esta gente! (Núñez, 1985: 45).

Los policías se dirigen directamente a los espectadores y El Colector afirma que lo que está siendo representado no es real, que es una obra de ficción y debe ser tomada como tal ya que, además de llamar a la situación por su nombre: función de teatro, no denomina al público como pasajeros sino como espectadores.

Esto tiene que ver con lo que propone Pirandello acerca de la metateatralidad cuando: “emplea simultáneamente dos registros de la teatralidad que nos son ambos familiares, pero que de ordinario percibimos como antinómicos: la reproducción ilusionista de lo real y el libre juego, declarado como tal, de las convenciones escénicas” (p.225). Porque, con la repentina aparición de la figura de los policías en el autobús, se rompe con la ilusión realista y se crea una forma distinta de expresar la realidad teatral, en la que el público comparte el mismo espacio en el que se desenvuelve la acción dramática pero no participa activamente de esta. Una última acotación importante acerca del espacio es el que presenta cuando llegan al bar:

Es un antro de mala muerte. Esperpéntico. Valleinclanesco. Público variopinto. Estridente y chillón. Prostitutas estrambóticas, explosivamente recargadas. Profusión de maquillaje y coloretes. Alcohol y cigarrillos. Algún transformista. Decoración de colorinche tropical abigarrado (Núñez, 1985: 21).

Por *valleinclanesco*, el autor se refiere a aquel espacio que tiene rasgos característicos de la obra Ramón de Valle-Inclán, esto, a su vez, implica lo esperpéntico, lo que quiere decir: presentar la realidad de los personajes al lector, de manera deformada y grotesca (prostíbulos, bares, barrios). Por lo tanto, la característica particular de este antro es lo que les permite a los personajes del prostíbulo sincerarse acerca de sus historias con el público y, es aquí, donde se da el espacio de desenmascaramiento para dichos personajes que trabajan en el bar: La Perdigona, La Siempreviva y La Polvorosa.

Antes de que dichos monólogos se desarrollen, Núñez advierte que el ambiente debe ser de esta manera: “*las mujeres del bar cierran la cortina y las luces deben colaborar para que se produzca un efecto especial como de acercamiento con el público*” (p.27). Es decir, este espacio es el que les permite sincerarse, todos son personajes marginales y únicamente pueden accionar libremente en este lugar.

Es en este punto en el que iniciaremos la configuración del personaje desarraigado porque, según Luz Marina Rivas (2011) en su artículo “¿Irse o quedarse? La migración venezolana en la narrativa del siglo XXI” los personajes exiliados y desarraigados sienten la necesidad de declamar su angustia existencial a través de sus diálogos o monólogos.

El primer monólogo es el de la Perdigona, que es un travesti que se dedica a cantar en el bar y prostituirse. A pesar de que este personaje se refiera a sí mismo como un sujeto

masculino, el autor lo presenta con un nombre femenino, por lo que se coloca de manifiesto que, como espectadores, estamos en presencia de su revelación personal, el momento en que se quita la máscara y nos confiesa qué razones la llevaron a donde está ahora.

Ella inicia su historia con tono melancólico, dejándonos saber que la razón por la cual se viste de mujer es porque, desde pequeña, las personas a su alrededor la trataban como tal y la tocaban de manera inapropiada, haciendo que su inicio sexual fuera atropellado y sin consentimiento. Esto hizo que no aprendiera a diferenciar entre sexo y amor, confundía los toques sexuales con algo más profundo porque nunca supo lo que era la ternura, ella lo admite cuando dice lo siguiente:

Me gustaba un pavito tierno, debe ser porque nunca supe lo que era la ternura... la ternura de verdad, no aquellos manoseos que me echaban cuando chiquito... Tuve mis cosas con algunos. Pero no seguían... me enamoraba yo solo. Después mi familia se enteró y me botó pa' la calle. Me recogió una madrina, pero yo ya estaba viciado... me gustaba la cosa... y terminé aquí... (*Mira alrededor*) Aquí... ahora... desgraciado... porque a lo mejor yo era feliz antes. Ahora no... ahora yo veo el sufrimiento ajeno y eso no me ayuda a purificarme (Núñez, 1985:27-28).

Este fragmento entra en consonancia con lo expuesto por la autora Raquel Rivas Rojas (2011) en su artículo: “Ficciones de exilio o los fantasmas de la pertenencia en la literatura del desarraigo venezolano” cuando habla acerca del exilio interior o insilio que sufre el personaje desarraigado y que le produce un: “extrañamiento, el no reconocerse en un espacio que antes era el espacio propio, a pesar de no haber salido del país” (p.9). Por lo tanto, esto lleva al personaje a buscar constantemente una “tradición arraigadora” (p.10), es decir, trata de encontrar algún tipo de arraigo en cualquier lugar en el que se encuentre porque no posee un sistema de referencias compartido con la sociedad que lo envuelve.

En el caso de La Perdigona, ella ha sufrido dos veces el exilio: uno cuando su familia se enteró de que era homosexual y la echaron de casa, y el otro cuando tuvo que irse de casa de su madrina porque sus deseos sexuales hacia otros hombres ya eran incontrolables. Por esta razón, ella encuentra refugio en el bar, porque en ese espacio es donde puede revelar su verdadero ser y se viste de mujer porque, como en su niñez la trataban como tal, esta es su manera de arraigarse de alguna manera a ese pasado por el que siente nostalgia, por un pasado en el que considera que sí fue feliz. Ella continúa su monólogo de la siguiente forma:

Ahora creo que más bien tengo miedo... (...) ahora tengo miedo porque sé que se han ido muchos... se han ido muchos de mis compañeros. Y hasta los chamitos con los blue jeans pegaditos y franelita se están yendo... o pueden venir aleteando como unas mariposas negras, como las mariposas de la muerte... a traémosla. Chamos, angelitos, que van a hacer a lo mejor por primera vez lo que se hace, porque quieren gozarlo... y a lo mejor se levantan de la cama ya muertos... y después irán regando la muerte de cama en cama... de beso en beso.... Los chamitos... como los ángeles exterminadores... bellos, con sus torsos desnudos y musculosos, pero con la muerte allí. Y el miedo. A mi disfrute, a mi goce... a lo que fue la razón de mi vida... a lo que significa todo esto... a estar aquí, a ellas... porque ellas también. Ellas ven entrar al macho y por dentro están sintiendo que puede estar entrando también la muerte, aunque les guste ese hombre. Y se llevan a la cama al hombre, al miedo y a la muerte. Igual que yo... veo entrar al Ángel Exterminador. Un pavito tímido, como me gustaban cuando tenía quince años. Y esa inocencia puede ser el canto del cisne... las plumas del cisne... las plumas del Ángel Exterminador que me abraza... y en un orgasmo... en mi disfrute, me está metiendo la muerte dentro.... ¡Todos tenemos miedo de que ese goce pueda ser el último...! (Núñez, 1985:27-28).

Por lo tanto, es un personaje que vive en el letargo nostálgico, que posiblemente es portadora de SIDA, lo cual es interesante porque, teniendo en cuenta la fecha en la que fue escrita esta pieza, era un tema poco trabajado para la época y Núñez habla de este problema de manera sutil y casi metafórica, pero de todas maneras es un importante antecedente para las obras que se escribieron después acerca de este tópico.

La Perdigona también fue violada, marginada por su condición sexual y rechazada por su familia. El bar implica un espacio de naturaleza dual, por una parte es su hogar y por otra, su prisión. Los que se han acostado con ella llevan consigo el germen de una enfermedad mortal, se levantan ya muertos porque cargan el SIDA, su goce fue su castigo. Entonces, tanto su homosexualidad, como su enfermedad, hacen que sea, doblemente, rechazada. Solo puede ser ella misma dentro del bar.

El segundo monólogo es el de La Siempreviva, la cual se expresa de manera menos nostálgica y más directa, no le avergüenza ser quien es, ni dirigirse con coquetería y palabras de doble sentido a las personas del público, esto se observa en el siguiente fragmento de su monólogo:

(A alguien del público) ¿Tú sabías que me gustan los chamos?... sí, los chamos, los tiernos. Y la verdad es que viéndolo bien, tú no estás nada mal... ¡mira, eso promete! Y aquel también... la verdad es que en este rinconcito a lo mejor me resuelvo la noche. ¡Ay, yo creo que es que yo tengo vocación de maestra y me metí en esto para enseñar a los chamos!... no cómo se conjugan los verbos, sino más bien como se bate la leche condensada. ¡Ay, no te ruborices! Esto es así. ¿Para qué viniste entonces? Y yo soy así. (...). Es que a mí me encanta un pavo enrollao, de esos fumones prematuros que se

enrollan y tienen conflictos con los padres. Tú sabes, eso que llaman conflictos de identidad, y entonces se empiezan a meter yerba y se ponen peores... ese es el momento en que me gusta que me los traigan... Porque eso me vuelve melcocha. Y tú te pones en el papel de madre... y les tocas sus... bueno, por ahí, tú sabes, o sea metes mano... Bueno, un chamo daño es el propio erotismo, la propia sabrosura (...) (Núñez, 1985:28-29).

En La Siempreviva hay un deseo maternal que no puede cumplir por su oficio y estos muchachos, llevados a ese bar o por sus padres, o porque van voluntariamente, son lo que satisfacen dichas ansias tanto en el ámbito sexual, como en el materno.

El hecho de que los padres de algunos de estos muchachos los lleven al bar para que tengan su inicio sexual habla de una sociedad venezolana en la que los espacios marginales son necesarios para algunas situaciones específicas pero que, en otras circunstancias, deben mantenerse en el anonimato social. Es decir, estas personas entran voluntariamente a dichos espacios pero sin integrarse por completo a ellos, sucede como en el caso de La Sifrina, es una paradoja de ahora formar parte del margen en un lugar marginal. La Siempreviva continúa con su monólogo:

Lo “sublimalll” es lo insinuado, o sea, lo que una siente por dentro pero no manifiesta... yo a veces soy “sublimalll”. Para no decir cosas... confidencias, yo cargo mis cositas... mis chamitos retratados. (*Se saca dos o tres páginas de muchachos desnudos y comienza a jugar*) ¿Ves...? ¡Mira este! ¿Estás viendo lo que yo veo...? Y mira este... ¡Ay, aquella quiere ver! (Núñez, 1985:28-29).

Esta especie de álbum de fotos que ella guarda es otro gesto típicamente maternal, es su manera de perpetuarlos, porque en las fotografías seguirán siendo jóvenes aunque ella envejezca, también es una manera de arraigarse a su pasado porque habla de la nostalgia de aquel tiempo que ya no volverá y es una forma de guardar sus confidencias porque no puede hablar de esto abiertamente todo el tiempo.

Por último, se nos presenta el monólogo de La Polvorosa, un personaje grosero y violento, que tiene cambios de humor repentinos, en un momento puede estar tranquila y amigable, y al otro está enojada y amenaza a cualquiera que la ofenda, de lo que se extrae el siguiente fragmento:

(*Mira la navaja*) ¡Aquí tengo mi protección! Vamos a ver quién se va a meter conmigo ahora. Porque... (*A un espectador*) Tú las ves ahí, muy zumbadas, le dan al chisme, se meten contigo, pero si yo llego a enseñarles una navaja, se caen. Tranquilas, callaítas. (...) Ay, si yo les cuento mi historia... bueno, se las voy a contar... (*Se pone morbosa*). Porque, ¿quieren que les diga algo?, ¡yo soy morbosa, o sea, yo soy una enfermita, una

aberrada, una viciosa (...) ¿Tú no quieres escuchar una historia bien sucia, bien cochina? Mi amor, porque la mía es peor. Ya te lo dije, bien sucia, bien arrechita, bien retorcida... ¿Tú sabes que a mí me violaron...? Sí, mano, me violaron en un galpón y nada menos que, sobre unas cajas de Malta Polar (...) Pues me violaron sobre las gaveras de botellas vacías... y fueron dos tipos. El segundo era violento, berreaba y hasta quería pegarme y todo (*Mira a alguien*). Ay, ¿qué pasó...? ¡Ahora te va a dar asco tomar malta! ¡Qué vaina, que corte! Entonces no puedo seguir. Bueno, de todas maneras yo me gané mi Cuba Libre (Núñez, 1985: 30-31).

Su vida sexual se vio violentada por dos hombres desconocidos y esto cambió por completo su forma de ser y de actuar, es una mujer que se mantiene siempre a la defensiva y siente la necesidad constante de atacar, o incluso asesinar, a cualquier persona que la ofenda o la trate mal, por esta razón no puede mezclarse con la sociedad y ha sido marginada por la misma, porque es una mujer peligrosa e inestable.

El hecho de que la hayan violado sobre unas cajas de Malta Polar es significativo porque esta bebida forma parte esencial en el crecimiento de los niños venezolanos. Entonces, al ser ultrajado este símbolo de la niñez hasta el punto de que a algunos miembros del público les produzca gestos de repulsión la idea de tomar malta, nos habla de la pérdida de la inocencia de la infancia.

En estos tres personajes se ven representados dos de los cinco tipos de alienación que plantea el sociólogo Melvin Seeman (1959): el *auto extrañamiento* y la *ausencia de normas* (p.62-63), ya que son sujetos que se encuentran aislados y rechazados por la sociedad, por lo que se ven en la obligación de buscar sus propios valores en entes distintos a los que rigen a la mayoría de los individuos. Y, como la distancia es irreconciliable, ellos deben crear unas normas que respondan a sus intereses.

Por otro lado, hablaremos de la configuración del personaje desarraigado en los dos protagonistas: María y Manuel, ellos sufren del tercer tipo de alienación que expone Seeman (1959): el de *aislamiento*, esto se observa en el siguiente diálogo:

El Profesor: No, solamente dije que era buena gente... Pero como casi todo el mundo aquí, no tenía moral (*Intencionado*).

Manuel: ¿Y usted por qué me dice eso?

El Profesor: Bueno, María salió preñada. Un hijo tuyo. Y tú no quisiste casarte con ella, tener tu hijo legalmente. Eso es lo que se dice moral... ¿me entiendes?

Andrés: Pero bueno, aquí ¿quién se casa? ¡Aquí todo el mundo puya, preña, y tranquilo! ¿Quién dice que eso no es moral?

El Profesor: Me refería al consejo de profesores... María también estudiaba en el liceo.

Andrés: ¡Por eso fue que se te hizo más fácil levantártela! Ya el carajito tiene dos años y ella está trabajando. Le va bien, tiene billetes con sus propinas. Aíta, pues que no vengan a decir que eso es moral o no.

El Profesor: Sí, sí. Yo no quería crear una polémica de conciencia. Y menos aquí, en un autobús.

Manuel: Mire, profesor, a nosotros la gente pobre... el perraje, pues, mire usted, mire, el dinero, pues... mire, o sea, el que no tiene dinero, ¿cómo va traer al mundo la gente, los chamos, los hijos con moral? La gente como uno vive así... Si usted cree que no es moral y que uno no es feliz, pues uno se las arregla.

Andrés: Eso, se las arregla.

Manuel: (*Tocado*). A mí me hubiera gustado ser de otra forma...

El Profesor: No te preocupes, si tú eres una buena persona y en el Cuartel la vas a pasar bien. Si tienes disciplina, llegas a teniente y de allí en adelante... (*Transición*). ¡Chofer, me deja en la próxima parada! (Núñez, 1985: 13-14).

Esta acusación por parte del profesor al decir que Manuel y María son amorales solo parece reafirmarnos que cualquier acción por parte de los dos personajes no son las aceptadas social o moralmente. El propio Manuel acepta su condición con resignación y se denomina a sí mismo y a María como el “perraje”, es decir, la peor parte de la sociedad, los marginados, que actúan de esa manera porque es normal para personas de su clase social y que la única vía de escape de este tipo de vida es quedándose en el cuartel militar y aspirar a avanzar cada vez a mejores rangos.

Él considera que así, no solo soluciona sus problemas financieros, sino que rescatará a María de tener que recurrir a prostituirse en el bar para mantener al hijo de ambos. Por lo que, siguiendo la denominación de Seeman, María y Manuel son sujetos aislados porque sus valores personales chocan con los que están establecidos por los entes de poder de la sociedad y esto solo hace que se acreciente la falta de esperanza de María acerca de cambiar su posición social en un futuro. Por eso ella se resigna y acepta su condición de marginada.

El desenlace trágico de la obra se gesta porque Manuel insiste en querer sacar del mundo marginal a María y a su hijo, esto entra en consonancia con lo planteado por Luz Marina Rivas (2011) cuando explica que no hay una solución aparente para la situación del personaje desarraigado porque él mismo, en su construcción, se encuentra fragmentado al enfrentar situaciones de crisis que lo obligan a tomar una decisión. Por lo que este tipo de

personaje se ve en una encrucijada, debe decidir entre buscar constantemente arraigo en cualquier lugar en el que esté, o el suicidio porque su angustia existencial no tiene solución.

El caso de Manuel es parecido a esta segunda opción porque, al darse cuenta de que María no desea lo mismo que él y que lo que quiere es seguir con su tipo de vida, él entra en un estado de desesperación y en un trance casi psicótico que hace que asesine a María, condenando, de todas maneras, al hijo que planeaba salvar de esa vida marginal porque ahora no tendrá a sus padres mientras crezca. Esto solo parece reafirmar lo que propone Rivas al decir que para el personaje desarraigado no existe una respuesta posible a su condición.

Todos los personajes, en conjunto, le hablan a un otro, por eso es que Núñez propone un espacio teatral poco convencional, que debe desarrollarse en el interior de un autobús, porque necesitan estar constantemente rodeados de espectadores para poder declamar sus problemas. Necesitan de ellos, de su reconocimiento, para poder quitarse la máscara y ser sinceros acerca de los conflictos internos que les aquejan.

Por lo tanto, la hipótesis que planteamos para esta pieza es que, al igual que *Noches de satén rígido* (1987), se busca representar una visión subjetiva y crítica de la realidad de Venezuela durante la época de la aparente bonanza económica gracias a la explotación petrolera. Y, decimos aparente, porque en esta obra se nos presenta otra realidad más cercana a lo expuesto por Carrera Damas (2006) en *Una nación llamada Venezuela*, una en la que los personajes tienen que luchar para poder sobrevivir en la ciudad a pesar de que esta se hubiese modernizado e industrializado, y a pesar de que se clamara que todos los ciudadanos gozaban de una buena condición económica gracias a este hecho. De esto último se extrae lo siguiente:

El Borracho: “Los puntos suspensivos son la timidez del escritor. Los puntos suspensivos son el rubor de la pluma, la gran vergüenza de la máquina de escribir... El temor de decir algo. Los puntos suspensivos... ¡son el silencio de la Literatura!”. Eso lo escribió alguien, pero no me acuerdo quién fue.

El del Periódico: El silencio de la literatura es la censura de la prensa. Y aquí, “dicen” que tenemos una libertad de prensa total. Mira, lee el periódico... ¡cómo se habla de todo!

El Borracho: Nuestra libertad de prensa es un punto suspensivo. Es al revés de lo que usted dice, caballero. Se habla. Se puede decir todo, ¡pero no se soluciona nada ya nadie sabe qué le puede pasar! ¿Eso es libertad? Tenemos sopotocientos años hablando libremente ¡y nada! Pura paja. ¡El papel aguanta todo! ¡Pero no se hace nada! Un carajo... ¿O es que acaso la libertad de prensa, o la manipulación mediática, paran la inseguridad,

la inflación? ¿O el desempleo? Yo llevo año y medio pelando, sin trabajo. ¿Y cómo es posible que digan que no hay desempleados? Yo con eso no como (Núñez, 1987: 17).

Aquí se presenta una ironía ante la ilusión de la democracia y de la bonanza económica, es decir, hay una aparente democracia por la libertad de prensa, pero la realidad parece ser otra. Se hablan de los problemas del país pero no se hace nada para solucionarlos y, por encima de todo, la libertad de prensa no es total porque la realidad es manipulada a favor de quien ostente el poder.

El Borracho, está evidentemente cansado de leer, tanto acerca de los problemas del país sin observar un cambio aparente, como de las noticias claramente manipuladas por los entes de poder, que afirman que no hay desempleo pero él lleva casi dos años sin conseguir trabajo y sin poder comer adecuadamente.

Esta obra cuestiona, entonces, todas las bases en las que fue construida la ilusión de La Gran Venezuela ya que, mientras los entes del poder del Estado afirmaban que todo estaba bien económicamente, la realidad era distinta, no todos los individuos estaban felices y muchos sufrieron las consecuencias de la marginalidad urbana. Para realizar esta pieza, Núñez tuvo una marcada influencia, de la que habla en su prólogo de la siguiente manera:

Partí de una propuesta que me hizo Carlos Giménez cuando me pidió que le hiciese una versión del Woyzeck de Büchner. Trabajé duramente sin encontrar la salida dramática hasta que se me vino la idea del autobús por una situación similar que viví una tarde cuando tuve la dicha de tomar un colectivo y ocurrió hasta un atraco. Axial, Woyzeck fue desapareciendo en la medida que la nueva historia asumía vida propia y terminaba convirtiéndose en Fango Negro (Núñez, 1985:2).

En esta obra alemana se presenta un conflicto similar que en el de *Fango Negro*, ya que también se trata de un hombre, Woyzeck, que pertenece a la milicia y por esta razón debe abandonar continuamente a la madre de su hijo, Marie, y a su hijo. Sus constantes abandonos son los que hacen que Marie a engañe a Woyzeck con otro hombre y, cuando él se entera, enloquece de tal manera que asesina a Marie, dejando a su hijo huérfano. Ambas piezas también comparten la misma historia, presentada de manera casi idéntica, por dos ancianas: en el caso de *Woyzeck* es la abuela, y en *Fango Negro* es La Viejita, la historia es la siguiente:

La Viejita: Pues... «Érase una vez un pobre niño que no tenía ni padre ni madre... Y el mundo estaba todo muerto y no había nadie más que él en este mundo. Estaba todo muerto y él iba buscando... buscando, día y noche. Buscaba algo... alguien... y como

no había nadie en la tierra, quiso ir al cielo... ¡la luna lo miraba tan tierna, tan amable! Pues se fue a la luna, y cuando llegó, eso no era más que un trozo de madera podrida que no se sabe por qué brillaba. Entonces decidió irse al sol, y cuando se fue al sol, era un girasol marchito. Y cuando llegó a las estrellas, éstas eran nada más que pequeños mosquitos dorados, pero todos estaban pinchados por las espinas de las zarzas. Y cuando querían volver a la tierra todo era como un enorme cántaro volcado y roto... Y estaba tan solo, que se sentó en él. Y rompió a llorar y ahí está todavía... y llora solo...» (Núñez, 1985:42).

Esto puede ser visto como una metáfora y una premonición, pareciera adelantar la vida que tendrá el hijo de María y Manuel y de Woyzeck y Marie ahora que su madre está muerta y su padre será encarcelado, y también es una alegoría al hecho mismo de la angustia del individuo que emigra y luego regresa, o el que nunca se va. Ya que el sentimiento de desarraigo no desaparece, se idealiza el hecho de emigrar, considerándolo como la mejor opción para escapar de aquel mundo en crisis, pero el individuo, al irse, se da cuenta de que no todo es tan idílico y, si decide volver, ya nada es igual, su sistema de referencias ya no es el mismo y no pertenecerá a ningún lugar.

Por lo tanto, ambas obras tienen el mismo tema central: la marginalidad a la que son sometidos los individuos únicamente por no pertenecer a una clase social distinta, para dichos seres no existe ningún tipo de respuesta o solución, parecieran estar condenados por su condición y no poder cambiarla aunque lo intenten.

2.6.-Noches de satén rígido (1987): la ficcionalización de una identidad al margen:

En primer lugar, iniciaremos el análisis de la estructura superficial de la pieza reconstruyendo la intriga. Esta obra nos presenta la vida de dos mujeres: Obsidiana y Samarkanda, que trabajan en un prostíbulo que solía llamarse “Ladrillo Rojo”, ubicado en la carretera de Cabruta, una población del estado Guárico, junto al río Orinoco. Pero ahora este lugar pasó a ser: “Tu cultura y yo” porque se convirtió en patrimonio cultural y, supuestamente, recibirá la visita de turistas extranjeros.

Al principio de la obra, las dos se encuentran bailando y practicando su acto para cuando lleguen los otros. Sin embargo, Samarkanda es la única que muestra algún tipo de interés y Obsidiana rápidamente se cansa y deja de bailar. Ambas se enfrascan en una discusión acerca de cuál debería ser la dirección de su acto y cómo deberían presentarse ante los demás ahora que llegarán visitas importantes al lugar. Y, es precisamente debido a la presencia de los supuestos turistas, que Obsidiana considera que, si el país está cambiando, ellas tendrían que cambiar también y ser más sofisticadas de ahora en adelante, incluso lee a los poetas y literatos franceses para lograr esto.

Samarkanda no siente la necesidad de hacerlo y se queja de que Obsidiana no debería juntar los asuntos políticos con los del burdel, así que decide que es más práctico para ellas dejar de hablar de la situación del país y de la literatura francesa y concentrarse en alguien más útil como Edgar Leandro, que es un cantante venezolano de cumbia y salsa.

Cuando Samarkanda cree que el asunto ya está zanjado, le propone a Obsidiana que continúen bailando, pero ella se vuelve a negar porque está cansada de tener que fingir que no le afecta lo que está sucediendo y colocarse una máscara de conformismo ante las transformaciones a su alrededor, por eso le parece deprimente que las dos, a su edad avanzada, estén simulando que todo está bien y que tengan que ensayar solas en un burdel de pueblo, esperando por cosas que tal vez nunca vayan a llegar.

Las dos vuelven a discutir y Samarkanda es cada vez más mordaz con sus insultos, incluso llega a decirle que, tanto el país, como los valores que este detenta, el burdel y ellas mismas son un eufemismo. Obsidiana se extraña ante la actitud de la otra mujer y la cuestiona acerca de porqué está actuando de esa manera y Samarkanda decide iniciar un juego con ella:

un juego de memoria. Constantemente molesta a Obsidiana diciéndole que es amnésica y, para demostrar lo contrario, esta debe responder numerosas preguntas acerca de distintos nombres, fechas y objetos para que Samarkanda, por fin, la deje tranquila y detenga su maltrato.

Pero esta no cesa en sus ataques y ahora la presiona para que adivine qué aspecto, dentro de las numerosas y cargadas decoraciones, ha cambiado en el burdel. Obsidiana, al darse cuenta de que lo que falta es el seno amputado de Samarkanda, que guardaban en un frasco de formol, se inquieta porque ella consideraba ese seno como parte de la historia del burdel, como un símbolo que debía seguir siendo parte de este ahora que había cambiado de nombre.

Samarkanda considera que su reacción es exagerada, y le explica que la razón por la que decidió enterrar su seno es porque le recordaba a su juventud y no le parecía que fuera práctico tenerla exhibida ahora que eran un monumento patrio, porque, si a ella ya no le interesa la historia nacional, tampoco desea tener exhibida la suya para que los turistas la vean.

Samarkanda, a pesar del cinismo con el que habla acerca del hecho de que enterró su seno, admite que sí le produce cierta tristeza porque ahora está medio muerta. Por eso le propone a Obsidiana otro juego: organizar una especie de sepelio para conmemorar a su seno. Obsidiana rápidamente cambia su actitud y pasa, de la tristeza y el enojo, a expresar felicidad e ilusión ante la idea. Entonces le sigue el juego y dan inicio a la ceremonia.

Pero muy pronto la alegría y la paz entre ambas se vuelve efímera porque inician otra ronda de discusiones, ya que Samarkanda afirma que ese acto es un tránsito bíblico y Obsidiana dice que no quiere caer en sacrilegios y esto ofende a la otra y continúan su disputa porque Samarkanda le dice que no le interesa estudiar sobre los literatos ni asuntos nacionales y la exhorta a que acepte que, al igual que el burdel, ella ha sufrido de un quiebre en su moralidad y ahora es decadente.

Obsidiana, ofendida ante sus insultos, expone que, mientras esté viva, ella no dejará de luchar por su burdel y sus recuerdos, ambas se profesan su odio pero parecen apaciguarse cuando Obsidiana hace una pausa para colocar música y Samarkanda dice que ella ganó esta

discusión. Obsidiana propone que las dos se coloquen los vestidos de satén rígido que solían utilizar cuando estaban jóvenes para rememorar viejos tiempos y que los turistas las encuentren con ese mismo esplendor que tenían en el pasado. Samarkanda acepta, a medias, su propuesta pero decide colocarse un vestido de española y, es en la cola de este, en el que Obsidiana encuentra una carta con la que se entera de que fue Samarkanda la que hizo la petición para que el burdel se volviera interés turístico.

Ambas discuten a causa de esto y Obsidiana se siente traicionada y enojada, pero termina aceptando con resignación que eso es lo que, quiera o no, va a suceder, así que acepta seguirle el juego a Samarkanda y empieza a incitarla para que le cuente qué planea hacer con los dólares que ganarán supuestamente de propina. Ella le comenta que su sueño es comprarse un boleto y viajar a México para conocer a los artistas que admira, pero Obsidiana, de manera mordaz, le dice que todo eso es una ilusión, que ella en realidad solo tiene miedo a morir sola, sin luchar por sus convicciones.

Samarkanda se siente verdaderamente afligida y derrotada ante sus palabras. El ruido de un autobús llegando y de voces acercándose al burdel es lo que las saca a ambas de su letargo, Samarkanda no considera estar preparada para recibir a los supuestos turistas pero Obsidiana finge desorbitante alegría y les pide a gritos que pasen adelante mientras obliga a Samarkanda, que ya ha perdido todo rastro de emoción, a que baile con ella como habían practicado.

La obra termina sin que se sepa si los que llegaron eran los prometidos turistas extranjeros o si todo era parte del juego de pretensiones que ambas habían iniciado desde el principio. Por lo tanto, los temas de la pieza serían: la memoria, la nostalgia, el desarraigo y la identidad nacional. Todos estos llevan a pensar en la marginalidad urbana que es el tema principal de la pieza, cuyo conflicto tiene su centro en la transformación del burdel en sitio de interés cultural para la nación. Asunto que termina de estallar en el momento en el momento que Obsidiana descubre que Samarkanda la traicionó cuando lee la carta en respuesta a la petición que esta hizo para que el burdel se convirtiera en patrimonio de la nación.

De acuerdo con los elementos de la escritura dramática, en esta pieza existe decoro y se refiere a que el lenguaje del personaje teatral se ajuste a su rol, en este caso, la forma de

expresarse de Obsidiana entra en consonancia con el papel que quiere demostrar de ser una mujer culta, que lee a los literatos y poetas franceses porque se está preparando para la llegada de los turistas extranjeros, pero esta mascarada a veces se fractura, en especial cuando está discutiendo con Samarkanda, y utiliza ciertos vocablos soeces.

Samarkanda, por su parte, es mucho más directa al momento de expresarse, su lenguaje es grosero y vulgar y solo utiliza frases medianamente decorosas cuando desea burlarse e ironizar las pretensiones de Obsidiana de querer culturizarse tomando en cuenta que ambas son prostitutas y, lo deseen o no, se expresan como tales.

Pasando ahora a la estructura espacio-temporal, la pieza se desarrolla en un tiempo cronológico que pone en evidencia la unidad en la acción.

En la pieza existe unidad temporal porque hay una relación de causalidad, todas las acciones de la obra transcurren en un solo día y se desarrollan únicamente dentro del burdel y son expuestas en un solo acto. Por otra parte, el espacio en el que se desenvuelve la pieza es descrito de la siguiente manera:

Las luces se encienden sobre el salón de un viejo prostíbulo de carretera. Hay dos o tres mesas desordenadas, algunas sillas recogidas. La escenografía es recargada, asfixiante, llena de objetos infalibles en la decoración de un lugar como éste, pero que particularmente tiene toques exagerados. Una combinación de plástico, hojalata, hule y porcelanas baratas en donde parecen haber hecho su imperio equilibrándose de manera asombrosa: cortina de pitillos, ceniceros de hojalata con formas de animales, cuadros de cantantes, y rumberas. Una rockola. Un pequeño tocadiscos portátil. Una pila de discos viejos. Parece un regreso a los años cincuenta (Núñez, 1987: 3).

El espacio se encuentra atiborrado de objetos, lo cual produce una sensación asfixiante y abrumadora. No hay ningún elemento de valor, todas son cosas baratas, de corte antiguo y de mal gusto que hablan en sí mismas de lo que deberíamos esperar con respecto a la calidad del burdel y de las mujeres que trabajan ahí.

La proliferación de objetos también parecieran hablarnos del *horror vacui* que se proponía en el arte barroco y rococó ya que, en esta pieza, los elementos que abarrotan cada espacio de la escena dramática están ahí para crear espesura alrededor del ser de las dos figuras femeninas para que no se pueda ver su verdadera naturaleza, su profundidad psicológica. Buscan darle forma a una existencia en conflicto al agregar objetos, para poder demostrar que existen.

Por lo tanto, en el burdel se ve representado el fenómeno del “no ser” que propone Carrera Damas, ya que las decoraciones de mal gusto y antiguas, colocadas unas sobre otras de manera casi desinteresada y con ningún tipo de pretensión de ser cambiadas en un futuro, solo parecen hablar de la manera en que, tanto Samarkanda como Obsidiana, se ven como personas al margen. Tienen una percepción tan negativa de sí mismas que no consideran que pueden mezclarse con lo otro, por eso el nombre del establecimiento es “Tu cultura y Yo”, es decir, se perciben como dos cosas separadas, la cultura de los demás es un ente separado a ellas.

Por esta misma razón desean ser descubiertas por los otros, quieren aproximarse a esa cultura, en especial Obsidiana y su visión romántica de la patria adquirida a través de los autores franceses del siglo XIX. Esta visión romántica está marcada por una nostalgia e idealización subjetiva por el pasado, creer que el tiempo pasado fue mejor y tratar de recuperarlo en el presente.

La dicotomía que presenta este personaje, entre no querer abandonar los recuerdos de su pasado y aceptar con resignación este nuevo proyecto mediante su lectura acerca de otras culturas, está relacionada con la etimología de su nombre. La obsidiana es un vidrio volcánico, los indígenas suramericanos y centroamericanos solían utilizarlo para fabricar flechas, lanzas y objetos artísticos, esto habla de su condición filosa y su capacidad de amoldarse y adaptarse según la situación lo amerite.

Samarkanda, por su parte, es el nombre de uno de los epicentros de la Ruta de la Seda que se encuentra en el centro del intercambio comercial entre Oriente y Occidente. En la pieza, Samarkanda se coloca un vestido de satén que es un tipo de seda mucho más barato, lo que parece hablar de su arraigo al origen de su nombre, a su pasado.

El conflicto de la obra se inicia porque, al Samarkanda hacer la petición de que el burdel sea patrimonio cultural, esto implica para Obsidiana que se han vendido ellas mismas, y todo lo que las representa, a unos extraños. Para ella lo más importante es luchar por su historia, por sus recuerdos compartidos, que dejar todo atrás y aceptar pasivamente todos los cambios que amenazan con transformar lo que conocen. Esto ya ha sucedido teniendo en cuenta que las otras prostitutas que trabajaban en el burdel se fueron a la ciudad y ellas están ahí completamente solas, sin clientes. Podemos afirmar que las prostitutas emigraron a la

urbe porque una de las que es nombrada por Obsidiana (La Siempreviva), también aparece en *Fango Negro* y trabaja de lo mismo pero en un bar de ciudad.

Por lo tanto, el triángulo actancial que presenta la obra es el activo, porque Samarkanda y Obsidiana actúan como sujetos de la acción y como oponentes ante los deseos de la otra. Ahora pasaremos a la estructura profunda del texto y explicaremos lo que, consideramos, es el sentido ideológico del mismo. En esta pieza los diálogos no parecieran hablarle a un público espectador, sino que las dos crean su propio mundo al margen, con sus propias normas de juego, el cual es sumamente hermético y no permite a un otro, así que nosotros, como lectores/espectadores tenemos como tarea el reconstruir la ideología de la obra.

A partir de este punto iniciaremos la caracterización del personaje desarraigado en la obra, partiendo de lo explicado por el autor Robert Abirached en: *La crisis del personaje en el teatro moderno* (2013). En su séptimo apartado: “El juego de roles” presenta el idealismo de Pirandello, que tiene que ver con una liberación del individuo de los abatimientos de la realidad por medio de la creación de un mundo ficticio en el que puede evadirse y no sentir el paso del tiempo ni las afectaciones del entorno, esto puede observarse representado en el siguiente diálogo:

SAMARKANDA: Tú no pensarás...

OBSDIANA: (*Emocionada*) Si, como antes, como hace veinte o treinta años, cuando esto no era absolutamente inmoral y había cabida para esperar algo, rebelarse o añorar. ¡Vamos a buscar los vestidos de satén!

SAMARKANDA: Ni lo sueñes. A eso sí que no me vas a obligar.

OBSDIANA: No te quiero obligar, lo necesitamos, Samarkanda. ¡Como cuando venía el barco cargado de marineros panameños! Nuestras grandes noches, ¡las noches de Satén Rígido y tul ilusión! Y tacones Luis XV y una canción sentimental para acuchillarnos. (*Comienza a canturrear*) Y aquél que de tu boca la miel quiera / Que pague con brillantes tu pecado / Vende caro tu amor, ¡Aventurera!

SAMARKANDA: No puedo, no quiero. Eso es fantasear. Aquí no volverá la gente de antes, esto es otra cosa.

OBSDIANA: podemos volver a ser nosotras, aún con gente nueva. Yo, con mi vestido de satén morado, y tú... con el tuyo verde, y la enorme estola de tul.

SAMARKANDA: No puedo. Me falta un seno. (*Se toca el lado izquierdo*) ¿Cómo quieres que me ponga un vestido strapless sin ésta, con este hueco? Se me va a venir abajo.

OBSDIANA: Se sostendrá si te pones una prótesis... Tus senos postizos, te los aguantas con adhesivos y te verás imperial. Samarkanda, tienes que hacer un esfuerzo, es necesario que hagamos algo. Que nos encuentren vivas, como antes... en nuestro esplendor de lentejuelas y satén... Yo, con un abanico de plumas...

SAMARKANDA: Se me cae. Se me va caer el vestido. Además, no te ilusiones que no vamos a conseguir nada. Este prostíbulo tiene grietas muy hondas.

OBSDIANA: Pero yo no voy a enfrentarlos así. Esto me duele.

SAMARKANDA: ¡Evocación! ¡Evocación! ¡Evocación!... No hay vuelta atrás. Termina de aceptar las cosas como las acepté yo (Núñez, 1987: 16).

Obsidiana está consciente de que no hay nada que pueda hacer contra los cambios inevitables que se van a gestar, por eso le propone a Samarkanda que, si van a tener que enfrentar a los turistas, quiere hacerlo vestida con los atuendos que utilizaban cuando eran jóvenes, antes de que todo cambiara en el país. Esto les permite a ellas pertenecer simultáneamente a la realidad y a la ficción como propone Pirandello y mantener algún tipo de arraigo con el pasado porque la nostalgia en Obsidiana sigue latente.

Samarkanda no parece muy convencida con esta idea al principio, ella sí quiere deshacerse de todo arraigo y de toda nostalgia que puede abarcar en su interior, pero de todas maneras termina aceptando la propuesta de Obsidiana para que dejen de discutir. Más adelante, ambas se colocan sus vestidos y empiezan a practicar para la llegada de los turistas y es aquí donde podemos ver representados dos de los cinco tipos de alienación que propone Seeman (1959): el *sentimiento de falta de poder* y el *sentimiento del absurdo*.

El primero de estos se gesta en ambas porque sienten que no pueden conducir su vida de la manera en que lo desean porque deben enfrentarse a las limitaciones de su entorno, potenciadas por el hecho de que viven en un área rural prácticamente abandonada y pobre. Debido a esto, se produce el sentimiento del absurdo, porque el extrañamiento de ambas ante su medio social es tan extremo que esto las obliga a volverse sobre sí mismas y vivir en un mundo de ilusiones y fantasías creado por ellas bajo sus propias condiciones.

Esto también las lleva a: “hacer proyectos que no son seguidos por acciones concretas” (p.62), es decir, toda la preparación y el acto que practican en el prostíbulo mientras esperan a los supuestos clientes que van a llegar pronto, no es llevado a término por ellas porque nunca vemos verdaderamente a los turistas, así que no sabemos si ellos van a ir al burdel o todo esto es parte del juego entre Obsidiana y Samarkanda. Porque las nuevas

normativas que rigen a la sociedad petrolera venezolana son tan complejas de comprender para unas habitantes del área rural que, al no sentir afinidad con su realidad inmediata, se ven en la necesidad de transformarla a su manera.

Por esta razón es que crean este juego en el que supuestamente serán visitadas por turistas extranjeros, porque es su manera de lidiar con los cambios repentinos que se están dando en Venezuela, de lo cual extraemos el siguiente fragmento:

SAMARKANDA: Gorda, ¿pero de qué te quejas? Tú no hubieras pasado a la historia de otra manera.

OBSDIANA: No te hagas la chistosa, desgraciada. Pero, ¿cómo pudiste hacer eso? ¿Por qué? ¿Qué ganamos nosotras con esto?

SAMARKANDA: ¡Dólares, corazón, divisas! ¿Te parece poco? El país flota mansamente en dólares por su petróleo. Nosotras nos damos una modesta duchita en dólares verdecitos por nuestro oficio. Y sin remordimientos, porque te aseguro ellos son más corruptos que nosotras. Tú y yo la hacemos por oficio, trabajando, pues, con el sudor de nuestras.... (SECORTA) Eso, pues, tú me entiendes (Núñez, 1987: 21).

A causa de la nacionalización de la industria petrolera el país recibirá dinero en dólares por sus convenios con el extranjero esto, a su vez, como señala Carrera Damas (2006) en *Una nación llamada Venezuela*, trae como consecuencia que Venezuela empiece a modernizarse e industrializarse y que haya una ola migratoria masiva del campo a la ciudad. Esto afecta directamente a Samarkanda y Obsidiana porque, como aclaramos al principio, ellas habitan en una población rural en el estado Guárico, es decir, inevitablemente sufrieron este éxodo masivo de las personas que habitaban en su pueblo hacia la ciudad en busca de mejores oportunidades.

Y, siguiendo con lo planteado por Luz Marina Rivas (2011), los personajes desarraigados que, como Samarkanda y Obsidiana, deciden quedarse, sufren del exilio interior porque la realidad es tan insostenible para ellas e interfiere de tal forma con sus verdaderos deseos, que se ven obligadas a refugiarse en sí mismas como manera de protegerse.

Otro aspecto que hace que ambas sean desarraigadas tiene que ver con el hecho mismo del nuevo nombre del bar, que pasó de llamarse “Ladrillo Rojo” a “Tu Cultura y Yo”. Ya habíamos adelantado que esto es significativo porque es como si se consideraran algo aparte de la cultura compartida por los demás, pero este aspecto también se conecta con lo

propuesto por Enrique Guinsberg en su artículo “Migraciones, exilios y traumas” (2005) cuando habla del término de cultura como aquel elemento que dota de sentido de pertenencia al individuo y puede, o incluirlo, o excluirlo de la sociedad y su relación con los demás. Por esta razón Samarkanda denomina a esta situación de la siguiente forma:

SAMARKANDA: Vamos a hacer una pausa. Vale la pena. Al fin y al cabo, el correcto uso del lenguaje importa tanto como el baile. El estilo literario se coloca al nivel de una meneadera de culo. Y a mí me gusta ser eufemística. Creo que todos fuimos un eufemismo, Venezuela ha sido un eufemismo, la democracia es un eufemismo y por eso estamos ahora donde estamos. Desde nuestros nombres hay un eufemismo: ¡Obsidiana y Samarkanda! Las dos Madames de Cabruta. Y Tu Cultura y Yo es un eufemismo (Núñez, 1987: 5).

Si partimos de la definición de eufemismo como aquella palabra decorosa que se utiliza para sustituir a otra considerada grosera o de mal gusto, esto se conecta con la dicotomía que presenta toda la pieza. Aquí nada es lo que parece y hay algo mucho más profundo que se esconde detrás de las máscaras que se colocan los personajes para expresarse, por eso “Tu Cultura y Yo” es considerado un eufemismo por Samarkanda, porque es un nombre rimbombante utilizado para denominar a un bar de mal gusto, ubicado al borde de una carretera en un pueblo que está prácticamente abandonado. Por lo tanto, no existe tal cosa como una cultura compartida entre ellas y la sociedad que las rodea, por eso Samarkanda piensa que, tanto la idea de la democracia, como el propio país son un eufemismo, porque trataron de cubrir con falsos aires de prosperidad todas las transformaciones que se estaban empezando a gestar para tratar de ocultar toda la crisis social que había de fondo.

Samarkanda y Obsidiana son producto de esta crisis y, por ende, son personajes marginados y desarraigados, muy parecidos a los propuestos por Chéjov porque ambas están ancladas a una realidad y a un contexto compartido por todos, pero, en su individualidad, poseen una percepción subjetiva y distinta de este entorno que las conduce a la inacción.

Los cuatro juegos que ellas organizan dentro del burdel son los siguientes: el primero es el de la memoria, propuesto por Samarkanda y en el que hace numerosas preguntas a Obsidiana acerca de su pasado para comprobar si su memoria es tan buena como ella asegura. El segundo, es cuando simulan organizar una ceremonia luego del entierro del seno de Samarkanda, el tercero, en el momento en el que se colocan los vestidos de satén y evocan el pasado, su juventud, y el cuarto, cuando practican para la llegada de los turistas.

Es dentro de los límites del juego en el que ellas se permiten ser libres y decir lo que se quieren decir, ser sinceras e insultarse la una a la otra sin consecuencias, eso se puede observar en el siguiente diálogo entre ellas:

OBSDIANA: No seas tenebrosa, ¡rata gallega!

SAMARKANDA: Ah, ¿te das cuenta? Yo sí tengo que calarme tus insultos, que vomites todo lo que piensas de mí, y de paso, meterme el rabo entre las piernas. Qué arrecha eres. Pues sí, eso eres, ¡una frustrada, una resentida, una puta emblemática!

OBSDIANA: ¡Y tú eres mi pestilencia! (*Pausa. Se cuadran como dos gallos de pelea*) ¡Tú me recuerdas que desgraciadamente somos una! Y que tenemos que dividimos el odio y el desprecio como un mal necesario, pero en el fondo, una tiene que eliminar a la otra... ¡a menos que hagamos un pacto!

SAMARKANDA: ¡Perfecto! ¡Yo me calo ese pacto y no tus pendejadas! Pacto contigo, ¡pero sólo por esta noche! (*Se pasea. Se pone otra vez en su juego*) ¿Qué quieres?... ¿Qué invente unas historias bien cochinas sobre nosotras? ¿Cómo nos desvirgaron?... O un cuento de una puñalada, con marineros y borrachos. Sí, a ellos les encanta los marineros y la sangre.

OBSDIANA: No será necesario. Vienen por un momento, miran el local, se echan un palo, les bailamos y ¡chao!

SAMARKANDA: Bueno, chica, entonces, ¿en qué quedamos?

OBSDIANA: ¡En la trampa! ¡En la emboscada! ¡Tú traje de satén, Samarkanda! (Núñez, 1987: 27).

Cuando Obsidiana dice que: “¡Tú me recuerdas que desgraciadamente somos una! Y que tenemos que dividimos el odio y el desprecio como un mal necesario, pero en el fondo, una tiene que eliminar a la otra...” (p.27) parece hablarnos del problema de identidad, aquí la repartición del ser podría entrar en consonancia con la bipartición de la política venezolana en los partidos: AD y COPEI, los cuales dominaron la escena por 40 años y eran un “mal necesario” porque, ante el panorama democrático, se necesitaban partidos políticos para elegir a los candidatos que gobernarían el país.

En las acotaciones se nos deja entrever que esto es parte de un juego y luego, la propia Samarkanda, admite que ellas siempre le inventan historias a los demás, lo que pone en tela de juicio todos los recuerdos que Obsidiana asegura tener acerca de su pasado, que supuestamente quiere luchar por ellos y que es lo que la dota de identidad, de “vida”.

Es un tipo de teatro que toma un evento de la realidad para transformarlo en una percepción subjetiva del autor, en esta pieza en particular se cuestiona la idea de identidad

que se proponía instaurar en el Proyecto Nacional para englobar a todos los venezolanos luego de la Guerra de Independencia, de esto se extrae lo siguiente:

SAMARKANDA: No me subestimes, Obsidiana. Acuérdate que esta vida materialista me enseñó muchas cosas. ¡Tranquilízate! No te parece mucho más digno este retiro histórico. Fíjate, llegan los turistas, nosotras le armamos un show de mentira, plástico, muy a su medida, pero con sabor. A nuestra edad el sabor añejo es lo que cuenta. ¡Un *fastfood* cualquiera, pero con la ventaja de no tener que emborracharnos ni contar fichas, nada, el dinero más fácil del mundo y en dólares!

OBSDIANA: ¡Sin tener que vivir! ¡Cállate! ¡Cállate!

SAMARKANDA: (*Continúa impertérrita*) Y mucho menos orgías sexuales con hombres babosos y borrachos. Todo va a ser muy aséptico, como corresponde a nuestra vejez. Todo decente, patrióticamente avalados por una resolución-decreto del soberano Congreso Nacional y con su ejecútase presidencial, en donde pasamos a ser reserva del patrimonio patrio. ¡Y todo por los valores que aquí se preservan! Es fabuloso, Obsidiana. El país reconoce nuestro valor y nosotras formamos parte de ese patrimonio. ¿No era lo que querías acaso? ¿Tu pase a la historia de una manera digna? Entonces, ¿para qué tanto nacionalismo? ¿Para quién defendiste esto si no era para ti? ¿Cuál es tu verdadera posición?

OBSDIANA: (*La enfrenta gravemente*) No te voy a permitir que te sigas burlando. ¿En qué más puedo convertirme para ser un excremento completo? Así quieres verme, ¿verdad? Pero no lo vas a conseguir tan fácilmente. Yo voy a salvar algo. Yo «tengo» que salvar algo. Es la última responsabilidad que me queda en la vida.

SAMARKANDA: ¡No, no te me pongas patética, querida! Acuérdate que eres una reserva histórica.

OBSDIANA: ¡Y tú también! ¡Así que no jodas! Esa es la desgracia, que gente como tú también llega a serlo. Y en toda Venezuela esa es la gente que se impone. A eso hemos llegado. Tú acabaste con esto, Samarkanda, cuando enviaste esta carta. ¡Terminaste con un pedazo de mi mundo y me sigues matando! (*Tristemente*) Yo todavía me acuerdo del dolor que sentí cuando las muchachas abandonaron esto... La Perniciosa, La Sietecueros, La Capanegra, La Marsupiala, La Mamífera... se fueron juntas, llorando, al día siguiente de haber publicado ese maldito decreto. Se marchaban llorando, diciéndole adiós a sus discos, a la rockola, a los bancos del bar, a las cortinas, al aire de todo esto, a los desechos...

SAMARKANDA: ¡Puticas patéticas! Ya lo habrán olvidado (Núñez, 1987: 22).

Se ponen en tela de juicio las bases de la identidad nacional, es considerada en esta pieza como una ficción porque, con los cambios que se estaban gestando en Venezuela, se pretendía dar una imagen de país industrializado y modernizado que contaba con una bonanza económica en aumento y que esta beneficiaba a todos los ciudadanos porque las tasas de pobreza y desempleo habían disminuido.

El hecho de que Samarkanda diga que todo será: “decente, patrióticamente avalados por una resolución-decreto del soberano Congreso Nacional y con su ejecútese presidencial, en donde pasamos a ser reserva del patrimonio patrio” (p.22) podría vincularse, de alguna manera, con la nacionalización de la industria petrolera en el gobierno de Carlos Andrés Pérez, lo que trae como resultado que, a la economía del país basada en la agricultura, se le anexe el sector petrolero perteneciente a la industria extranjera.

Pero todo esto era una ilusión. La realidad era otra muy distinta, la industrialización se había dado únicamente en la ciudad, y ni siquiera por completo, y eso trajo como consecuencia que el trabajo en los campos se viera sustituido por máquinas. Por lo que los individuos que vivían en las áreas rurales se vieron en la obligación de emigrar a la urbe, en la que no siempre encontraban trabajo ni buenas condiciones de vida, y sufrieron la marginalidad urbana.

Esta es la razón por la que Samarkanda y Obsidiana están solas en el burdel, al parecer son de las pocas que quedan en el pueblo de Cabruta y crean ese juego e historia acerca de que son patrimonio cultural y serán visitadas por turistas extranjeros porque desean ser descubiertas por un otro que las dote de identidad. Y, es a raíz de esto que, a pesar de que se odian, no pueden dejarse, dependen la una de la otra para que ese juego tenga sentido dentro de las reglas que ellas mismas han establecido. Por ello es que la pieza termina de esta forma:

(Escucha alerta. Se siente el ruido de un autobús que llega, Obsidiana se asoma atenta. Ahora es el sonido de voces en un murmullo que crece y se acerca)

OBSDIANA: Son ellos. ¡Llegaron!

SAMARKANDA: No quiero verlos. Ahora no puedo, me voy adentro...

OBSDIANA: ¡Vamos a recibirlos! *(La detiene)* ¡El disco! ¡La música! *(Contundente)* Quenos encuentren radiantes, alegres, luminosas. ¡Pon el disco, Samarkanda, música!

(Samarkanda, dominada, va al tocadiscos. Se escucha el tema que bailaban al comienzo.

El murmullo de voces crece. Obsidiana toma a Samarkanda por la cintura y la obliga a bailar. Todo parece como una parodia)

OBSDIANA: Vamos, ¡mueve la cadera! ¡Alegría, alegría! ¡Movimiento! Eso, Samarkanda, así, ¡góoozalo! ¡Allí lo tienes, todo tuyo! ¡Mueve ese rabo, gran caraja!

(La puerta se abre. Obsidiana queda perpleja un momento. Finalmente reacciona y comienza su arenga)

OBSIDIANA: *Welcome! Welcome!* ¡Pasen adelante, pasen, pasen! ¡Han llegado al gran bazar de las delicias, al paraíso de la impunidad! Y aquí estamos nosotras para hacerles más feliz este momento. Pasen, pasen, adelante, *welcome, welcome!*

(Las dos bailan a ritmo frenético aunque en la cara de Samarkanda hay tristeza y alguna lágrima. Obsidiana eleva su voz para dominar el murmullo que parece ahora un gran rugido.)(Núñez, 1987: 34).

El hecho de que Obsidiana denomine a Venezuela como el “gran bazar de las delicias, (...) paraíso de la impunidad” (p.34) es crucial, porque nos presenta su visión subjetiva del país. Presentado como uno en el que cualquiera que venga, e incluso los propios venezolanos, pueden hacer lo que quieran sin temor a afrontar las consecuencias ni morales ni jurídicas.

Dentro de este juego de pretensiones, juegos e historias inventadas, hay un momento en el que la mascarada se cae y eso fue lo que le pasó a Samarkanda, ella vive con la ilusión de que, con los dólares que traerán los supuestos turistas ella podrá irse a México. Pero cuando Obsidiana le dice que todo eso no es más que, precisamente, una ilusión y que nunca sucederá, que ella se aferra a eso porque le da miedo afrontar la realidad y morir sola, Samarkanda no lo puede soportar, le pide a Obsidiana que la deje aferrarse aunque sea a esa idea y entra en una especie de letargo que le impide sentir ganas de recibir a los turistas que aparentemente llegaron.

Obsidiana, sin embargo, la obliga a continuar con el juego, con la farsa y, es con sus gritos de aparente alegría que trata de ahogar la angustia que realmente existe entre ambas y las condena a repetir este juego una y otra vez.

La referencia dramática que resuena en el texto es la de la obra *Acto Cultural* de José Ignacio Cabrujas ya que en esta pieza, al igual que los dos personajes en *Noches de satén rígido* de Núñez, los miembros de la “Sociedad Pasteur” crean una realidad alterna que necesita ser validada por los otros, es decir, se da la construcción discursiva de su desilusión, de su fracaso, como sucede con Samarkanda y Obsidiana.

Son personajes que no pueden sostenerse a sí mismos porque eso que pretenden ser no es real, se trata de una mentira social ya diluida porque la realidad individual es muy compleja. Esta es la razón por la que la máscara autoimpuesta de Obsidiana y Samarkanda parece caerse de a ratos, porque su propia realidad se encuentra demasiado problematizada y no pueden ocultarlo por mucho tiempo.

Otra obra de Cabrujas que hace eco en esta pieza es *Profundo*, ya que nos presenta la historia de la familia Álamo, los cuales, luego de la supuesta visión de Lucrecia y Buey del espíritu del Santo Padre Olegario, que había dejado enterrada una fortuna bajo la casa y ellos, con la ayuda de La Franciscana, van a realizar numerosos rituales para que la caja llena de dinero y objetos de valor aparezca el día del cumpleaños del difunto. Esta familia es sumamente pobre, y necesita ese dinero porque, en palabras de Buey:

BUEY (Declara). –Quiero tener dinero para hacer el bien. Siempre me ha preocupado la miseria. También me preocupa la planificación. No planificamos. Ni siquiera invertimos correctamente el superávit. Vamos así, de la mano del azar, y olvidamos el déficit de la balanza de pagos. Y allí está. Entre el esfuerzo de inversión pública y la iniciativa privada hay un desequilibrio. El capital del Estado no es libre. Gira en la deuda exterior contra un pagaré infamante que nos degrada. Yo amo la bondad de las inversiones mixtas. Son sanas. Por eso me gustaría tener dinero. Todo lo que hay en la caja del padre Olegario. Porque si no vamos derecho a una espiral inflacionaria con todas las nefastas consecuencias de la improvisación. ¿Y qué nos espera? ¿El control de cambio? ¿La paridad ficticia? ¿El signo blando? ¿La devaluación? (Pausa) Dejo eso en el ambiente (Cabrujas, 1971: 79).

Ante el panorama de problemas económicos que están surgiendo en el país, estos personajes necesitan de un milagro de la magnitud de un tesoro enterrado para poder superarlos. A pesar de no poder encontrar dicha fortuna escondida en la casa y más bien romper la tubería y liberar agua de cloaca en todo el suelo, la familia no se rinde y sigue pensando que la caja con los tesoros debe estar muy bien escondida y algún día la encontrarán porque la supuesta aparición les dijo que ellos estaban destinados a encontrarlo.

Por lo tanto, ambas obras comparten un tema central: tanto la familia Álamo, como Samarkanda y Obsidiana, van a transformar su condición proletaria en una adinerada por decreto. En el caso de *Profundo* es el fantasma del Santo Padre Olegario el que declara que la familia será millonaria a causa del tesoro escondido y, en *Noches de satén*, ambas contarán con mucho dinero porque así lo estipula el decreto presidencial que convirtió su burdel en patrimonio cultural.

3.-Conclusión:

Los apartados teóricos que guiaron la línea de nuestra investigación nos ayudaron a sentar las bases de nuestra hipótesis acerca de los personajes dramáticos de José Gabriel Núñez y cómo estos, en su construcción, son desarraigados. Uno de los autores esenciales acerca de este tópico es Carlos Herrera (2011), en su ensayo: “José Gabriel Núñez: Entre lo cotidiano y lo irreverente” tilda a los personajes de Núñez como unas “agitadas figuras que rugen su descontento” (p.64-65). En sus diálogos y acciones, van a representar el disgusto que sienten ante el contexto en el que se desenvuelve. Son personajes desmoralizados y desilusionados que no ven solución, aparente, a su condición porque la realidad los oprime, casi, hasta disminuirlos y que perciban como único método de auto defensa el ensimismarse y no formar parte de la sociedad que los repele.

Por otra parte, la autora Susana Castillo (1980) en su ensayo: “Una alucinante exploración de la soledad: José Gabriel Núñez” expone que Núñez posee: “su mundo dramático está poblado de seres alienados que luchan fútil, casi ingenuamente, por mantener su dignidad e individualismo dentro de una sociedad capitalista” (p.161).

Los valores de los personajes del mundo dramático que construye este autor entran en discordancia con los impuestos por los entes de poder de la sociedad, por lo tanto, como ya planteamos anteriormente, a ellos solo les queda como opción luchar inútilmente por algo que igualmente no podrán cambiar o aceptar su condición con resignación y vivir como marginados.

Esto último se entremezcla con lo propuesto por Maritza Montero (2008) en su libro: *Ideología, alienación e identidad nacional*, ya que en este ella expone los 5 tipos de alienación, siendo los más pertinentes para nuestra investigación acerca del personaje desarraigado las del *sentimiento de falta de poder* y el *sentimiento del absurdo*. El primero tiene que ver con las constantes restricciones a la que se ve sometido el individuo por su clase social, lo que le impide guiar su vida en la manera que desee y, el segundo, con el hecho de que el medio social lo oprime de tal manera que lo obligan a aislarse y ensimismarse en un mundo de fantasías y ensoñaciones.

Desde el punto de vista del mundo ficcional, Raquel Rivas Rojas (2011) en su artículo: “Ficciones de exilio o los fantasmas de la pertenencia en la literatura del desarraigo venezolano” plantea que los personajes desarraigados, ante el ambiente que se presenta frente a ellos: “comienzan a encerrarse dentro de sus hogares o dentro de sí mismos, comienza también el extrañamiento, el no reconocerse en un espacio que antes era el espacio propio, a pesar de no haber salido del país” (p.9).

Lo anterior, junto a lo propuesto por Robert Abirached (2013) en: *La crisis del personaje en el teatro moderno* acerca del realismo teatral, es lo que enmarca el personaje desarraigado de Núñez, porque este tipo de teatro, si bien no trata de reflejar la realidad, sí busca presentar una visión subjetiva de la misma y el autor se basa en los elementos existentes en su entorno para lograr otorgarle de manera fructuosa la ilusión de veracidad al receptor.

También partimos del idealismo de Pirandello en el que el individuo dramático se ve liberado de los pesares de la realidad y se evade en un mundo ficticio. Este caso en particular se puede ver representado en la obra *Noches de satén rígido* (1987) porque ambas figuras femeninas, a pesar de que creen para sí mismas un mundo ficticio, al margen, no pueden sostener su máscara por mucho tiempo e, inevitablemente, deben afrontar la realidad que las envuelve, lo deseen o no.

Por otro lado, la teoría acerca de los personajes desarraigados y marginados de Pirandello en los que la personalidad que ostentan no es más que una máscara que deben utilizar por obligación para poder enfrentarse a aquella sociedad que los margina, se ve representada en la obra *Fango Negro* (1985) porque en esta pieza se exponen muchos personajes tipo, que no poseen nombre propio, sino que únicamente representan roles. Los únicos que tienen nombre propio son los protagonistas y, por esta razón, es que tienen una psicología profunda y exponen sus problemas sin poder ocultarse tras una máscara.

Podemos concluir, por ende, que la configuración de los personajes desarraigados en Núñez es tal, no en la medida en que reflejan la realidad, sino que en sus diálogos y acciones se ve representada una visión crítica de un contexto que los oprimía hasta el punto de marginarlos.

Esta marginación trae consigo, como consecuencia, el hecho implícito de convertirlos en seres desarraigados puesto que, si son rechazados por la propia sociedad a la que deberían pertenecer por haber nacido en el mismo país que aquellos que los repudian, entonces se ven en la obligación de crear su propio mundo, bajo sus propias normas, como manera de lidiar con este rechazo. Ellos son marginados y se saben conscientes de dicha condición, también están conscientes de que no hay manera en que puedan cambiar este hecho y la resignación casi derrotista es lo que marca la forma en que piensan.

También demostramos dos cosas: que el exilio no tiene que ser necesariamente a causas políticas como el destierro y que no implica, únicamente, de salir del país, sino que los personajes pueden ser desarraigados incluso desde su propio lugar natal por la sencilla razón de que los valores sociales ya no entran en consonancia con los de ellos y esto hace que se aíslen dentro de sí mismos.

Luz Marina Rivas (2011) en su artículo “¿Irse o quedarse? La migración venezolana en la narrativa del siglo XXI” habla acerca del exilio interior en el mundo ficcional y explica que, para la angustia existencial del personaje desarraigado no existe una solución ni respuesta porque él mismo, en su construcción interna, se encuentra fragmentado cuando enfrenta situaciones de crisis que lo obligan a tomar una decisión: irse o quedarse en el país. Por esta razón es que a ninguno de los personajes de ambas piezas se le presenta una solución para su condición de desarraigados, porque su angustia existencial es demasiado compleja.

Finalmente, esta investigación constituye un punto de partida para el estudio de este autor y de otros de sus contemporáneos que no han sido suficientemente visibilizados por la crítica y la escena nacional.

4.-Bibliografía:

- Abirached, R. (1978). La crisis del personaje en el teatro moderno en: *Serie: Teoría y práctica del teatro N° 8*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Castillo, S. (1980). *El “desarraigo” en el Teatro Venezolano. Marco histórico y manifestaciones modernas*. Caracas, Venezuela: Ateneo de Caracas.
- Giménez, L. (2006). *Estudios sobre teatro venezolano*. Caracas, Venezuela: Fondo Editorial de Humanidades y Educación.
- Giménez, L. (2011). *Lecturas del teatro venezolano*. Caracas, Venezuela: Fondo Editorial de Humanidades y Educación.
- Giménez, L. (2002). *El realismo en el nuevo teatro venezolano*. . Caracas, Venezuela: Fondo Editorial de Humanidades y Educación.
- Guinsberg, E. (2005). Migraciones, exilios y traumas psíquicos en *Política y Cultura*, núm. 23, primavera, 2005, pp. 161-180. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco. Distrito Federal: México.
- Habermas, J. (1986). *La Reconstrucción del Materialismo Dialéctico*. Madrid: Taurus.
- Herrera, C. (2011). *Apuntes para armar una visión del país teatral*. Caracas, Venezuela: Fondo Editorial Fundarte.
- Joachim I. Teoría de la alienación en *Serie Universitaria, Historia/Ciencia/Sociedad* 142. Barcelona: Ediciones Península.
- Montero, M. (2008). *Ideología, alienación e identidad nacional*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca Central de Venezuela.
- Núñez, J. (1966). *Los peces del acuario*. Recuperado de: <http://josegabrielnunezwordpress.com/obra/>
- Núñez, J. (1998). *Pobre del pobre*. Recuperado de: <http://josegabrielnunezwordpress.com/obra/>

- Núñez, J. (1999). *La cerroprendió*. Recuperado de: <http://josegabrielnunezwordpress.com/obra/>
- Núñez, J. (1985). *Fango Negro*. Recuperado de: <http://josegabrielnunezwordpress.com/obra/>
- Núñez, J. (1987). *Noches de satén rígido*. Recuperado de: <http://josegabrielnunezwordpress.com/obra/>
- Pavis, P. (2002). Tesis para el análisis del texto dramático en *Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico*. Volumen XXXIII.
- Rivas, L. M. (2011). “¿Irse o quedarse? La migración venezolana en la narrativa del siglo XXI” en *Actas de las VII Jornadas de Investigación Humanística y Educativa*. San Cristóbal: Universidad Católica del Táchira
- Rivas Rojas, R. (2011). *Ficciones de exilio o los fantasmas de la pertenencia en la literatura del desarraigo venezolano*. [Documento electrónico]. Extraído en mayo 2017 de: http://www.academia.edu/4689442/Ficciones_de_exilio_o_los_fantasmas_de_la_pertenencia_en_la_literatura_del_desarraigo_venezolano
- Seeman, M. (1959). "On The Meaning of Alienation" en *American Sociological Review*: 783-791)
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid, España: Cátedra.
- Williams, R. (1975). *El teatro de Ibsen a Brecht*. Barcelona: Ediciones Península.
- Zamora, A. (2006). *El desarraigo como vivencia del exilio y de la globalización*. Recuperado de: <http://alhim.revues.org/708>