

LA ESTÉTICA DE BRECHT EN EL TEATRO VENEZOLANO: JOSÉ IGNACIO CABRUJAS Y LA HISTORIA EN *UN ACTO CULTURAL*

JESÚS ONEIVER ARELLANO PÉREZ*

RESUMEN: La obra de José Ignacio Cabrujas se configura a partir de una “pulsi3n anárquica”, desestabiliza la historiografía tradicional y cuenta la historia de Venezuela problematizando cada acontecimiento. Este artículo pretende explorar y analizar cómo Cabrujas muestra las fisuras del imaginario nacional para ofrecer otras posibilidades de comprensión del presente. Explicaremos cómo Cabrujas apunta a narrativizar el teatro, valiéndose de la potencialidad anacrónica de la imagen. De este modo, pone en contacto la vida anónima de sujetos de su contemporaneidad con los grandes acontecimientos históricos, desjerarquizado la historia. Como vemos, la propuesta de Cabrujas se deja leer a partir de las ideas de Benjamin y Didi-Huberman.

PALABRAS-CLAVE: Imagen; Teatro; Historia; Gesto.

BRECHT'S AESTHETICS IN THE VENEZUELAN THEATER.

JOSÉ IGNACIO CABRUJAS AND HISTORY IN UN ACTO CULTURAL

ABSTRACT: José Ignacio Cabrujas' work is based on an “anarchic drive”, it destabilizes the traditional historiography and tells the history of Venezuela problematizing the events. Cabrujas shows the cracks in the national imagination to offer other possibilities for understanding the present. It aims at narrativize the theater, taking advantage of the anachronistic potentiality of the image. In this way, it puts in contact the anonymous life of the subjects of their contemporaneity with the great historical events, dehierarchizing history. Thus Cabrujas' proposal can be read from the ideas of Benjamin and Didi-Huberman.

KEYWORDS: Image; Theater; History; Gesture.

*Doutorando em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). +: a.j.oneiver@gmail.com

ACTO UNO. EL RECORRIDO

¿Hasta cuándo la Historia de Venezuela va a continuar contándose en términos morales? ¿Hasta cuándo vamos a dividir nuestros gobernantes en buenos y malos? [...]

La tradición histórica de esta república parte de un supuesto terrible. En 1783, nació en Caracas, un genio inimitable, un extraterrestre insuperable, una especie de carambola cósmica. La historia de Simón Bolívar, la que aparece en sus documentos, en sus cartas, en sus manifiestos, en sus consideraciones sobre la política de los primeros años del siglo XIX, no tiene nada que ver con ese semi-Dios inventado, fertilizado y a veces censurado por la Sociedad Bolivariana. Los que conocieron de cerca a Bolívar nos lo describen como un hombre pintoresco, escénico, amigo de los *coups de theatre*, erotómano e inestable.

José Ignacio Cabrujas (1987)

Comienzo con este extenso epígrafe porque encuentro en él una concepción de la Historia que difiere de la historiografía tradicional. Este es uno de los fundamentos del pensamiento del dramaturgo venezolano José Ignacio Cabrujas (1937-1995), darle la vuelta a todo, interpretar a contravía y develar maneras inéditas de contar, de hacer crítica y de hacer cultura. Ese posicionamiento revela una pulsión anárquica (ROJO, 2011, p.17) que se traduce en un discurso seductor y paradójicamente incómodo. Seduce porque nos hace mirar la realidad desde otros ángulos y, al mismo tiempo, incomoda porque esos otros ángulos no son los más agradables, aunque tal vez sí los más sinceros o los más lógicos.

Esa particular visión de la historia es el cincel con que Cabrujas va excavando las fisuras del imaginario nacional para hacerlas más visibles. Mientras los gobernantes se vanaglorian de la democracia que se mantiene a lo largo de los años, este dramaturgo nos muestra que la sociedad no ha sabido usar la democracia (CABRUJAS, 1995); mientras la Historia celebra la grandeza de los héroes, Cabrujas insiste en mostrarlos más reales, desjerarquizando la Historia; mientras la tradición literaria asumió el compromiso de construir una identidad nacional arrastrando el positivismo hasta bien entrado el siglo XX, Cabrujas nos muestra las historias de sujetos fracasados, esbozando otra cara de esa identidad nacional.

Leer a Cabrujas es someterse a esa pulsión anárquica de apertura y de libertad que nos invita a establecer un diálogo con la historia y las maneras de contarla, que nos llena de preguntas y que nos hace cuestionar la tradición, el imaginario y la identidad nacional, al mismo tiempo que nos deja en el rostro una carcajada inconclusa, porque muestra los principales problemas de la contemporaneidad, con un lenguaje elocuente y con situaciones risibles. Acto cultural, la obra que vamos a analizar sintetiza gran parte de la estética de Cabrujas, pues se configura como un retrato de la sociedad, como resultado del devenir histórico.

Esas ideas de Cabrujas me incitan a reflexionar, por un lado, sobre las expresiones artísticas y los procedimientos estéticos en los que este dramaturgo se apoya para incorporar a su producción teatral esa postura, y, por el otro, el eco de su discurso no deja de cuestionarme acerca de las implicaciones de contar la historia de una manera no moralizante. ¿Qué hay más allá o más al fondo de esa historia de héroes? ¿Cuál es la necesidad de desjerarquizar la historia?

Partiendo de algunos postulados como la relación del pasado con el presente histórico en el texto, el uso de recursos propios del teatro épico, veremos cómo Acto cultural explora territorios que van más allá de los mecanismos tradicionales de representación teatral, pues su texto está diseñado para conducir al espectador a reflexionar, a “tomar una posición”. De este modo, mi intención es analizar esta pieza para comprender cómo dialoga la historia con el presente, a partir de la incorporación de imágenes y también donde personajes y actores equilibran una exposición de gestos reiterados.

ACTO DOS. EXPONER LA HISTORIA, TOMAR POSICIÓN

W. Benjamin en sus tesis sobre la historia nos dice:

Cuando se pregunta con quién empatiza el historiador historicista. La respuesta resulta inevitable: con el vencedor. Y quienes dominan en cada caso son los herederos de todos aquellos que vencieron alguna vez. Por consiguiente, la empatía con el vencedor resulta en cada caso favorable para el dominador del momento. El materialista histórico tiene suficiente con esto. Todos aquellos que se hicieron de la victoria hasta nuestros días marchan en el cortejo triunfal de los dominadores de hoy, que avanza por encima de aquellos que hoy yacen en el suelo [...] todos deben su existencia no solo a la fatiga de los grandes genios que los crearon sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. [...] por eso el materialismo histórico se aparta de ella en la medida de lo posible. Mira como tarea suya la de cepillar la historia a contra pelo (BENJAMIN, 2008, p.42-43)

Esta tesis de Benjamin dialoga con el pensamiento de Cabrujas, así lo demuestra el comentario de Leonardo Azparren, en el prólogo a sus *Obras completas* (2010), quien después de citar varias entrevistas de Cabrujas, donde expresa su interés sobre la historia, —y también sobre la importancia para las vivencias contemporáneas y sobre los modos de contarla en Venezuela— nos dice: “Su convicción de que sin los contextos sociales e históricos de la vida pública es imposible una existencia privada cabal” (AZPARREN, 2012)¹. Así, retomar la historia a contrapelo implica mostrar el lado humano del panteón de héroes y de acontecimientos históricos de una manera cotidiana, más creíble y menos fantástica y, además, ocuparse de las vivencias personales y anónimas de sujetos que se enmarcan en el discurso del fracaso.

Ese fracaso, lejos de perseguir una empatía en el espectador, es representado y problematizado en la escena, justamente porque se presenta revelando su vínculo con la historia, en palabras de Brecht: “Se representamos as peças da nossa época tal como se fossem peças históricas, é possível que ao espectador pareçam, então, igualmente, singulares as circunstâncias em que ele próprio age; nasce nele, uma atitude crítica.” En otras palabras, el fracaso, en Cabrujas enmarcado y presentado como la Historia, cuestiona al espectador para que evalúe la situación y “tome posición”. Por otro lado, esa representación relacional del fracaso y la historia, se acerca a la siguiente idea expuesta por Benjamin en sus tesis: “la historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino el que está lleno de

¹ Cito aquí la edición digital, reproducida por el portal Prodavinci.

‘tiempos del ahora’” (BENJAMIN, 2008, p.51). La forma teatral de la representación dentro de la representación, como lo explicaré más adelante, en *Acto cultural* —publicada originalmente en 1976— hace explícita esa idea de que el tiempo no es una línea cronológica y homogénea, sino que el hombre cuando se adueña de sus fuerzas (cuando se emancipa) “hace saltar el continuum de la historia” (BENJAMIN, 2008, p.52).

En este sentido, la preocupación de Cabrujas no es la manera en que ha sido contada la historia, sino que esa historia tiene un efecto condicionante en la mentalidad y en la sociedad contemporánea. Así, Cabrujas va a utilizar el teatro, la crónica, incluso la televisión² para mostrar que la sociedad venezolana es producto de la inacción frente a la historia, aunado a que existen posibilidades de modificar el presente y modificar el futuro si se toma posición y se reflexiona sobre el pasado poniéndolo en contacto con el presente. A través de sus obras, Cabrujas muestra la idiosincrasia venezolana problematizándola. Como vemos, su estética se configura desde los postulados del pensamiento brechtiano. Para hacer esa lectura a contra pelo de la historia, se fundamenta en el teatro como divertimento y, al mismo tiempo, en la problematización de la historia para ofrecer situaciones que rechazamos y con las que paradójicamente también nos identificamos. Para todo esto recurre al “efecto de distanciamiento”, insiste en: “1. Recorrência a terceira pessoa. 2. Recorrência ao passado. 3. Intromissão de indicações, sobre a encenação e de comentários.” (BRECHT, 1978, p.16). Se vale de recursos que traen para el teatro la forma épica, escenas donde el acontecimiento no se “personifica” sino que se “narra”. Es decir, narrativa la escena y nos cuestiona al dejarnos “delante a una imagen”, al introducir “cuadros vivos” como lo hace en *Acto cultural*. Y, sobre todo, Cabrujas, enfatiza en que el teatro (el arte) puede tener la fuerza para generar modificaciones en el contexto social. De esa manera, la estética de Bertolt Brecht se instaura en el pensamiento de Cabrujas y le sirve de apoyo para redimensionar el panorama intelectual de la segunda mitad del siglo XX venezolano.

Acto cultural es la obra que he seleccionado para identificar y contrastar las ideas de Cabrujas en relación a la cultura y a la Historia, en afán de comprender cómo se cristalizan en su dramaturgia a partir de su diálogo con la estética de Brecht. Al terminar de leer la pieza *Acto cultural*, fue inevitable pensar que el lenguaje teatral permite concretar ese interés por des-cronologizar la Historia. Un acontecimiento histórico, como el descubrimiento de América, se fusiona con lo contemporáneo y a través de gestos, imágenes y acontecimientos, el pasado y el presente se reflejan uno al otro, se iluminan y dialogan. La trama de la obra gira en torno a una reunión de La Sociedad Louis Pasteur para el Fomento de las Artes, las Ciencias y las Industrias de San Rafael de Ejido para celebrar sus cincuenta años. La celebración pretende desarrollar un acto cultural en el que será escenificada una obra escrita por Amadeo Mier, presidente de la Sociedad Pasteur, y que lleva por título, “Cristóbal Colón, el Genovés alucinado” a través de esa escenificación cuyos actores son los miembros de la Sociedad Pasteur la historia de Colón es satirizada, interrumpida, banalizada e incluso tergiversada, pero está ahí para marcar un contrapunto, un diálogo entre el pasado y el presente, entre la historia y la actualidad.

Benjamin en su ensayo sobre el teatro épico nos dice que el gran cambio que trae el teatro épico es la desaparición de la orquesta. En el teatro épico la gran separación entre los

² Recordemos que Cabrujas fue actor, director, dramaturgo y columnista de unos de los periódicos de mayor circulación en los ochenta y noventa, así como también debemos destacar su amplio trabajo en RCTV (Radio Caracas Televisión), donde escribió y dirigió programas, novelas y junto con Román Chalbaud, trabajaron en lo que llamaron Televisión Cultural.

actores y el público ha dejado de existir, fundando otra dinámica, otro juego, otra dialéctica entre actores y el público. Así, según Benjamin, el escenario ya no es un mundo posible, sino un espacio privilegiado para la “exposición”, el público no es un receptor pasivo, “hipnotizado” sino que es una reunión de interesados cuyas exigencias se tienen que satisfacer; el director no da órdenes a los actores, sino que les ofrece tesis, ante las cuales estos deben “tomar una posición”. Como vemos, el teatro épico desplaza las categorías organizacionales del teatro hacia un territorio donde se politiza, pues todo apunta a cuestionar, a incomodar a distanciar y a generar un litigio (RANCIÈRE, 2009).

Otro aspecto que politiza y redimensiona el teatro épico es una revalorización del gesto: “El teatro épico es gestual” (BENJAMIN, 1998, p.19). El gesto se obtiene a partir de la interrupción de la acción. Este es uno de los aspectos más productivos en la obra de Cabrujas. En *Acto cultural*, las acciones, las escenas, los diálogos, son interrumpidas, la obra en sí tiene como fundamento un principio de interrupción, a partir del cual se establece el diálogo con la historia y aspectos del imaginario venezolano.

La pieza comienza con el solemne inicio de sesión de la Sociedad Pasteur y el primer acto es convocar un minuto de silencio. Podríamos decir que el silencio interrumpe el desarrollo de la acción, a su vez ese silencio será “interrumpido” por un alboroto, pues Amadeo comienza a sudar sangre en las manos; el acontecimiento, que es espeluznante, Amadeo parece ignorarlo. Como dice Brecht, lo extraordinario debe asumirse con naturalidad, y ahí empieza “el efecto de distanciamiento”. Luego, se extiende un debate entre suspender —interrumpir— la obra de teatro o continuarla; después de un gran alboroto, y frente a los ojos del espectador, el escenario se transforma en el aposento de Colón con su esposa, y se da inicio a la primera escena de “El Genovés Alucinado”, la cual consiste en un sueño premonitorio en el que Colón sabe que va a descubrir América. Colón es interpretado por Amadeo y su esposa, por Herminia, viuda de Petit; Purificación va a representar a la Historia Universal que funcionará como una especie de narradora. Será ella, la forma más evidente del principio narrativo del teatro épico, principio que luego se intensificará cuando cada personaje narre, —y no represente— acontecimientos de su vida personal. El sueño de Colón es sintetizado en la escena de la siguiente manera:

Amadeo : Y en el sueño yo sentí que mi vida no tenía peso... que era como una vida de pájaro sobre la inmensidad de la tierra... y la tierra se llamaba San Rafael, donde yo, Cristóbal Colón, me desempeño, yo, Amadeo Mier, me desempeño... y sudo... y es sangre lo que sudo, y me siento nadie... cuando el general Castro viene... cuando las puertas se cierran a la hora del café... y yo digo, ¿quién me va a acompañar? ¿Quién viene conmigo? ¿Quién me saca de este silencio? Ahora que son las tres de la mañana y yo escucho un caballo que pasa... nada que pasa. ¿Cómo hace un hombre en San Rafael de Ejido, cuando tiene una fantasía?... ¿y quiere descubrir a América o a cualquier otra soledad? Hoy sentí que, después de todo, era posible. Yo Amadeo Mier, Cristóbal Colón, a 10 de febrero de 1490 (CABRUJAS,1990 p.14)

A partir de este momento comenzamos a ver un juego con la historia; Colón y Amadeo se fusionan y se proyectan, se representan. Esta conexión homogénea entre el presente y el pasado cobra fuerza cuando vemos que en “El Genovés Alucinado” los personajes hacen lo mismo que

acontece en la sociedad de San Rafael de Ejido. Al Colón despertarse, su esposa que lo acompaña en la cama, le exige “verle el pudendo”, pues lo acusa de haber soñado con otra mujer. Esa “inmoralidad” va a ser repetida, nuevamente por otros personajes que harán alusión al sexo o a la infidelidad para ponerla en contacto con la Historia oficial a través de un gesto. Por ejemplo, en una escena donde Rodrigo de Triana —interpretado por Francisco, el secretario de la Sociedad Pasteur— gritó tierra y la excitación del hallazgo —el gesto— hace que Herminia, la viuda de Petit, enumere, las muchas veces, las distintas costas donde llegaron e hicieron el amor, una de ellas en homenaje a Rodrigo de Triana:

Francisco Xavier: Bueno. Me subo al barco y digo... ¡tierra!

Herminia: ¡Ay, hazlo, Francisco Xavier! Cuando ensayábamos era tan solemne, tan viril... hazlo, Francisco Xavier [...] la última vez fue como les decía, frente a las costas nacionales. Hicimos el amor en homenaje a Rodrigo de Triana, y tenías que oír a Petit diciendo... Tierra... Tierra... Ay, hazlo, Francisco Xavier (CABRUJAS, 1990, p.43)

La historia en estas escenas se satiriza, se aleja de la fabulación. El gesto histórico, el gran acontecimiento, se sintetiza y se equipara a un gesto social: “o gesto social é o gesto que é significativo para a sociedade, que permite tirar conclusões que se apliquem às condições dessa sociedade” (BRECHT, 1987, p. 194). Así, la gran historia queda desplazada, porque lo que realmente le interesa a Cabrujas es mostrar la vida social —en ese juego de ocultar y descubrir que implica un vivir postizo— de los hombres, el sentir de su contemporaneidad, enunciado enfáticamente el fracaso:

Cosme: Pero ocurre que en este momento estamos celebrando un acto cultural, Eminencia, y hay un drama a mitad del camino: *Colón, Cristóbal, el genovés alucinado*. Amadeo: ¿Y qué importa? Él descubre el continente al final y la tenacidad triunfa. Soy yo quien no triunfa y por eso creo que el cuento de Lucrecia es mucho más interesante. Cosme: (*Resignado*) ¿Cómo fue?

Amadeo: Yo estaba seguro de que las cosas no iban a ir bien con Lucrecia. ¡Qué sé yo...! ¡Un presentimiento...! Faltó algo en la noche de bodas... no sé... Marte andaba mal con Júpiter, suponte. Le vi la cara al día siguiente y tenía espinillas... y gripe también tenía. ¡Nunca he sabido de una mujer que amanezca con gripe después de una noche de bodas! Fue un mal presagio. (CABRUJAS, 1990, p.17)

Y más adelante revela su fracaso, cuando relata que encontró a Lucrecia con otro hombre que es nada más y nada menos que el presidente del partido liberal. Ante esta falta de respeto, Amadeo improvisa un discurso sobre la infidelidad saturado de una “necesidad didáctica que lo acompañó desde niño” (CABRUJAS, 1990, p.19). Y al final Amadeo dice: “[Lucrecia] se mostró muy interesada en el tema. Incluso me pidió que le recomendará una bibliografía. ¿No es vergonzoso?” (CABRUJAS, 1990 p.19). Pero lo importante de este fracaso es que es un fracaso escondido, porque nadie lo sabe y nadie debe saberlo; el *Acto cultural* pasó a ser “acto de confesión” donde la mayoría de los personajes revelan su fracaso evidenciando un “vivir postizo”, un “estado de disimulo”.

Del mismo modo acontece con Cosme, quien revela que está cansado de vivir ocultando

lo que realmente le gusta —ese ocultamiento es lo que Cabrujas llama “vivir postizo”—, a él no le gusta la cultura, la poesía, ni lirismo, a él le gusta tomarse: “quince palos de ron y el culo de la alemana” (CABRUJAS, 1990, p.35). Esta declaración se hace inaceptable para el público imaginado, que son las autoridades gubernamentales, el clero y las representantes de la élite cultural de Ejido y sus alrededores, quienes supuestamente abandonan el espectáculo y todos comienzan a temer por la subvención de la sociedad que era dada por el alcalde y el gobernador. Es una sociedad donde los individuos deben silenciarse para beneficiarse. De acuerdo con Cabrujas, es una sociedad del disimulo, del vivir postizo y de las apariencias.

A partir de estas anécdotas teatrales, vemos cómo la obra un *Acto cultural* entraña una problemática paradójica, un dilema que se configura a partir de un contrapunto que se multiplica, el presente interrumpe en la historia con gestos, Evidenciándola como una “historia fracasada”; la acción de “El Genovés Alucinado” no termina de desarrollarse con plenitud porque el susurro del presente, las muecas vivenciales e íntimas de los personajes no se lo permiten, lo interrumpen constantemente. Y, así, el efecto de distanciamiento persiste y ese distanciamiento que nos aleja y nos atrae nos lleva —como dice Didi-Huberman (2011), a propósito de la obra de Brecht— a situarnos en el tiempo, a posicionarse frente a la historia para alejarnos y acercarnos y, de este modo, establecer una dialéctica.

ACTO TERCERO. ENTRE EL TEXTO Y LAS HISTORIAS: UNA IMAGEN

Además de todas estas situaciones expuestas anteriormente, la pieza de Cabrujas tiene dos “cuadros vivos” que se configuran como imágenes históricas consolidadas y que son el punto de partida para comprender también la importancia de la imagen en el discurso de Cabrujas:

PRIMER CUADRO VIVO

Cristóbal Colón en la intimidad de su lecho visitado por la Inspiración, el Genio y la Persistencia.

DESCRIPCIÓN

Colón, sentado en su lecho, recibe al mismo tiempo la luz de la Inspiración en forma de rayo olímpico y una carta náutica ofrecida por el Genio. La Persistencia, mientras tanto, besa con definitiva castidad la frente del marino señalándole al Cacique Ribereño que yace al pie del lecho. La mujer de Colón, como es obvio, duerme a pierna suelta y no se percata de lo que ocurre; las luces se apagan y se encienden, mostrando en tres oportunidades el cuadro vivo. (CABRUJAS, 1990, p.15)

Al inicio de la presentación de “El Genovés Alucinado” me hace pensar en el teatro dentro del teatro, así como la incorporación de cuadros vivos, de “imágenes” (como los carteles de Brecht), que el montaje pensado por Cabrujas está en coherencia con esa pulsión anárquica de la que hablé al inicio. La imagen sustituye las palabras y las luces que titilan llaman la atención sobre el espectador, lo deja unos segundos a ciegas; así, cada vez que la imagen es re-mostrada, expone y dispone la imagen para el diálogo, es un ejercicio de abertura, un llamado de atención:

El montaje en cuanto toma de posición, a la vez tópica y política, el montaje en cuanto recomposición de las fuerzas, nos ofrecería, por tanto, una *imagen del tiempo* que hace explotar el relato de la historia y la disposición de las cosas [...] es una manera de decir que expone la historia a la luz de su memoria más reprimida y de sus deseos más inarticulados (DIDI- HUBERMAN, 2007, p.151)

En otras palabras, el montaje de *Acto cultural* es un ofrecimiento para que sea el espectador quien construya la obra, suprima o aumente lo que considere necesario y se posicione como individuo pensante ante un montaje que interroga obligando a pensar y que espera una respuesta. Y continúo con Benjamin: “Propio del pensar no es solo del movimiento de las ideas, sino de igualmente su detención. Cuando el pensar se para de golpe en medio de una constelación saturada de tensiones, provoca en ella un shock que la hace cristalizar como mónada” (BENJAMIN, 2008, p.54). Es por eso que la luz, del primer cuadro vivo insiste tres veces en apagarse, para generar ese shock del que nos habla Benjamin, también se aprovecha ese cuadro vivo y su diálogo con el montaje en general, para revelar una suerte de estrategia que condensa el ahora y el pasado³. Cómo piensa Didi-Huberman, ante una imagen tenemos que reconocer: “que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de duración. La imagen a menudo tiene más memoria y más porvenir que el ser que la mira” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.32).

La idea que sintetiza esa estrategia de la imagen, para decirlo nuevamente con Benjamin, es una “mónada”, porque en esa imagen, en ese cuadro vivo que titila, están contenidas todas las demás imágenes de la realidad y de la historia, de modo que la representación total de la obra de Cabrujas, el montaje completo se posiciona como “una prodigiosa abreviatura de la historia de la humanidad” (BENJAMIN, 2008, p.57). Una imagen anacrónica que titila.

Quiero enfatizar la necesidad de generar ese shock que dé paso a una “detención” del pensamiento. Cabrujas cierra su obra con Amadeo pidiendo “un minuto de silencio” —como lo hizo al inicio de la obra— que nos podría llevar bien, a un recomenzar, bien a una continuidad reiterada. Al terminar la obra con un minuto de silencio —sabiendo que los espectadores de “El Genovés Alucinado” no están, porque no soportaron las inmoralidades de los miembros de la Sociedad Pasteur, pero los espectadores del *Acto cultural* permanecen allí— vemos cómo se genera también ese shock del que habla Benjamin, un shock que es también un impulso para tomar una posición.

Para concluir este acercamiento a *Acto Cultural* de José Ignacio Cabrujas, es preciso dejar en evidencia que este autor tuvo una profunda preocupación por la mentalidad, las actitudes y los comportamientos de la sociedad venezolana de la segunda mitad del siglo XX. Los acontecimientos históricos que sirven de impulso para las reflexiones en torno a las maneras de ser de la sociedad venezolana devienen en interrogantes del presente. La pulsión anárquica que hemos apuntado persigue no solo una libertad frente a las estructuras políticas de poder,

³ En relación a esto podemos citar a Benjamin: El materialismo histórico aborda un objeto histórico única y solamente allí donde éste se le presenta como mónada y aprovecha para hacer saltar determinada época del curso homogéneo de la historia, de igual modo que hace saltar su época a una determinada vida o del conjunto de una obra a una obra determinada. El beneficio de este procedimiento reside en que en la obra se haya conservado y superado el conjunto de la obra, época y en la época el curso entero de la historia. El fruto substancioso de lo comprendido históricamente (BENJAMIN, 1998, p. 51).

sino frente a los prejuicios y las exigencias impuestas por los mismos individuos de la sociedad. Ese parece ser un rasgo diferenciador del teatro de José Ignacio Cabrujas; su estética no se levanta contra las estructuras políticas, no es un teatro revolucionario, ni se asume directamente en contra de las formas de gobierno, —como sí ocurre en gran parte del teatro latinoamericano de esa época—, sino que su estética apunta a interrogar el sentido de la vida en sociedad, evidenciando las injusticias, las paradojas y las contrariedades, recurriendo a la Historia para orientar su comprensión. La idea de un vivir postizo y de una sociedad del disimulo son el blanco al que apunta la estética del teatro de Cabrujas y encuadra este *Acto cultural* para reflexionar en torno a la época, a la historia, al poder y a la cultura.

REFERENCIAS

AZPARREN, Leonardo. *Prologemónos para una lectura de José Ignacio*. In: Prodavinci. Caracas: 2012. Disponible en: <<http://historico.prodavinci.com/2012/04/04/actualidad/prologemenos-para-una-lectura-del-teatro-de-jose-ignacio-cabrujas-por-leonardo-azparren-gimenez/>>. Acceso en: 05 mar. 2020.

BENJAMIN, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Trad. Bolívar Echeverría. México D.F: Ítaca, UNAM. 2008.

_____. *Tentativas sobre Brecht*. Iluminaciones III. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Tauros, 1998.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1978.

CABRUJAS, José Ignacio. Historia viva con Jorge Olavarría. [Entrevista] Caracas: Venevisión, 1987. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=HGbl1JvQIs4>>. Acceso en: 05 mar. 2020.

_____. *Acto cultural*. Caracas: Monte Ávila, 1990. Disponible en <<https://es.scribd.com/doc/56225082/Cabrujas-Acto-Cultural>>. Acceso en: 05 mar. 2020.

_____. “El estado del disimulo”. [Entrevista] *Estado y reforma*: 1995. Disponible en: <<http://moebius77.com/docs/CABRUJAS-1987-El-Estado-Del-Disimulo.pdf>>. Acceso en: 05 mar. 2020.

_____. *Obra dramática*. Tomos I, II y III. Caracas: Equinoccio, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2007.

_____. *Ante el tiempo*. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible*. Trad. Cristóbal Durán. Santiago de Chile: LOM palabra de la lengua, 2009.

ROJO, Sara. *Teatro e pulsão anárquica: Estudos teatrais no Brasil, Chile e Argentina*. Belo Horizonte: Nandyala. 2011.

ARTIGO RECEBIDO EM 28/10/2019 E APROVADO EM 10/12/2019