

Escrito y sellado: paradigma de un estilo

Carmen Márquez Montes



*Escrito y sellado*¹ es el título de una de las últimas obras del autor venezolano Isaac Chocrón², uno de los representantes, junto con Román Chalbaud y José Ignacio Cabrujas, de la primera generación del moderno teatro venezolano. Hasta el momento cuenta con diecinueve piezas estrenadas y editadas, junto a seis novelas y un buen número de ensayos centrados en el estudio del teatro.

Son varias las constantes temáticas contenidas en el universo creativo de Chocrón y cualquiera de ellas podría ser *leitmotiv* para desentrañarlo, sin embargo, creo que una de las más recurrentes sería seguir el "trayecto autobiográfico", como bien aconseja el director del estreno de esta pieza³. Hace Ulive una lúcida enumeración comparativa de todos los personajes que devienen a la postre en uno: Isaac Chocrón. Nos adherimos a esta opinión, pues el substrato autobiográfico es de vital importancia en la creación del autor.

Efectivamente, basta realizar un breve recorrido a través de la producción del autor venezolano para percibir la estrecha relación obra/autobiografía, ya desde *Pasaje (un relato)* (1956), su primera obra de ficción. El propio Chocrón lo atestigua cuando afirma "Mi obra soy yo, y es muy autobiográfica" (Vestrini, 1980:74). Si bien estas huellas no se insertan con vocación de testimonio, no desde la autobiografía *stricto sensu*, sino siempre desde la ficción; es decir, en la obra de Isaac Chocrón no se ha producido el "pacto autobiográfico" autor/lector, que según Lejeune, exige toda autobiografía⁴, sino que debe definirse como "escritura autobiográfica"⁵; a saber, sólo puede verificarse la correlación biografía/obra a través de la reconstrucción de una lectura

intencionalizada⁶, y ésta permite establecer que la evolución personal es paralela a la de sus textos. Desde las primeras producciones se dan una serie de temas que se irán transformando a la par que el ideario del autor. Siempre hay un personaje o varios que son los portadores de sus ideas y que, normalmente, coinciden en edad con él. Se puede afirmar que la ficción es un medio, aunque sea inconsciente, de reconstruirse: "Tomo lo que vivo en serio. Lo tomo en serio y luego lo escribo. Vivir y escribir se han vuelto para mí una sola actividad. No puedo ya diferenciarlas" (Chocrón, 1985:69)⁷.

Toda su obra es una búsqueda de la identidad individual para acotar el "yo" de las posibles agresiones exteriores, de ahí la utilización de una serie de estrategias que escenifican el desarrollo de la persona. Peculiaridad que permite situar a Isaac Chocrón en la tradición de la literatura del "yo" que emerge con el humanismo y, transcendido en uno u otro aspecto, pasa por el racionalismo del siglo XVIII, se consolida en el irracionalismo y mundo sensorial del romanticismo, se vuelve a transformar con el imaginario modernista, y a través de lo onírico y la fuerza del inconsciente propugnados por la vanguardia llega hasta nuestros días reforzado por el existencialismo. En Isaac Chocrón se percibe especialmente la experiencia de la individualidad como libertad, en los términos formulados por el pensamiento existencialista (Kierkegaard, Heidegger, Sartre, Camus, etc.), esto es, que el hombre es lo que elige ser dentro de las posibilidades que el entorno le presenta.

Por ello, uno de los motivos recurrentes más significativos de la obra de Chocrón es el compromiso

de los personajes con su propia vida, con la ocupación elegida y con los amigos. Desde sus primeras piezas obliga a los personajes a enfrentarse con su realidad y a optar por la actividad que les interese para dedicarse a ella sin consentir que nada ajeno a la propia voluntad los aleje de su propósito. Es así desde *Mónica y el florentino* (1959) –su primer texto dramático–, donde Adán Martés obliga a Mónica a tomar una decisión sobre su relación con el florentino, a defender el amor que ella cree lo más importante de su vida. En *El quinto infierno* (1961) Betsy debe enfrentarse a su existencia por sí misma, sin aceptar los ofrecimientos de otros personajes. *La máxima felicidad* (1974) presenta a Pablo, personaje de la misma edad que el autor en ese momento y portavoz suyo –según ha reconocido Isaac Chocrón⁸–, defendiendo la necesidad del compromiso:

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

En *Mesopotamia* (1980) no existe un personaje en concreto que defienda estas posiciones, sino que toda la obra es un alegato sobre la individualidad y la manera de conducirla en las relaciones con el entorno. Asimismo, en *Simón* (1983) es Simón Rodríguez quien desafía a Simón Bolívar para que éste tome una determinación y decida dar un sentido a su existencia⁹. Así es en toda su dramaturgia, siempre hay un personaje que expresa una concepción de la vida acorde con los presupuestos del autor. Insisto en ello porque son las ideas que Isaac Chocrón ha perfilado en su propia vida y las ha ido recreando en su producción. Él debió luchar para dedicarse a escribir que era su verdadera vocación, se enfrentó a la presión familiar que le obligó a realizar unos estudios no deseados de economía, ejerció once años como economista, pero después de *Okey* (1969), que le reportó cierto éxito, se arriesgó a dejar este trabajo para dedicarse sólo a escribir. Del mismo modo, en los inicios de su producción soportó muchas críticas que lo acusaban de burgués y de no preocuparse por la realidad venezolana, todo ello porque su teatro no se encuadraba en la tendencia generalizada de lo que a

la sazón se denominaba "teatro comprometido", aunque ello no afectó a su concepción de la obra. El autor ha mencionado en reiteradas ocasiones que todos deben salir a la vida "sabiendo qué quieres de ella, no salir a dar tumbos porque entonces la vida te obliga a hacer otras cosas" (Márquez Montes, 1996:358). Motivo por el que siempre habla de compromiso, de cómo cada persona debe responsabilizarse y afrontar sus deseos, sus aspiraciones para hacerlas realidad.

Aparte de estos datos generales, hay que destacar que otros textos están impregnados de pasajes y vivencias concretas del autor, la proyección más directa está centrada en el tema de las relaciones familiares, especialmente evidente en *Animales feroces* (1963), *Clipper* (1987) y *Escrito y sellado* (1993), en las que los acontecimientos tratados son particularmente verificables. Isaac Chocrón pertenece a una familia judía, su padre emigró desde Melilla a Venezuela a principios del siglo XX. Y es una familia judía la que aparece tanto en *Animales feroces* como en *Clipper*. La diferencia entre estas dos obras radica en que la primera no representa fielmente a los miembros de su familia. Este texto es de 1963, una obra aún de juventud, motivo por el que Isaac Chocrón no se detiene en un análisis pormenorizado de su entorno; se trata de la lucha de uno de los personajes –que es el propio autor– para salir de la opresión familiar y poder realizarse plenamente¹⁰. Otros acontecimientos que escenifica Chocrón, y que también pertenecen a la esfera real, son el abandono de una madre a su hijo y marido¹¹ y el sentimiento del personaje que niega de forma absoluta a la madre¹². Es, pues, una obra en que emerge la rebeldía del autor contra todas las imposiciones familiares, cuyo punto de partida es la propia experiencia, pero transformada en la ficción con una trama distinta de la real. *Clipper*, en cambio, sí que es una recreación de su propia familia, tal y como el autor ha reconocido: "Todos los personajes son miembros de mi familia con sus propios nombres, de modo que mis muertos, que son la mayoría de los personajes, ahora viven en *Clipper*", (Guiella, 1990:101).

Escrita en 1987, se trata de una obra de madurez que le permite reflexionar de forma más objetiva sobre los conflictos familiares, desde la perspectiva de algo ya acontecido. No como en *Animales feroces*, en la que aún se estaba dando el enfrentamiento y, por tanto, le resultaba más difícil el distanciamiento con el que supo afrontarlo en esta obra. Puede

afirmarse que *Clipper* representa una reconciliación con su familia heredada que observa ahora con ojos mucho más comprensivos¹³.

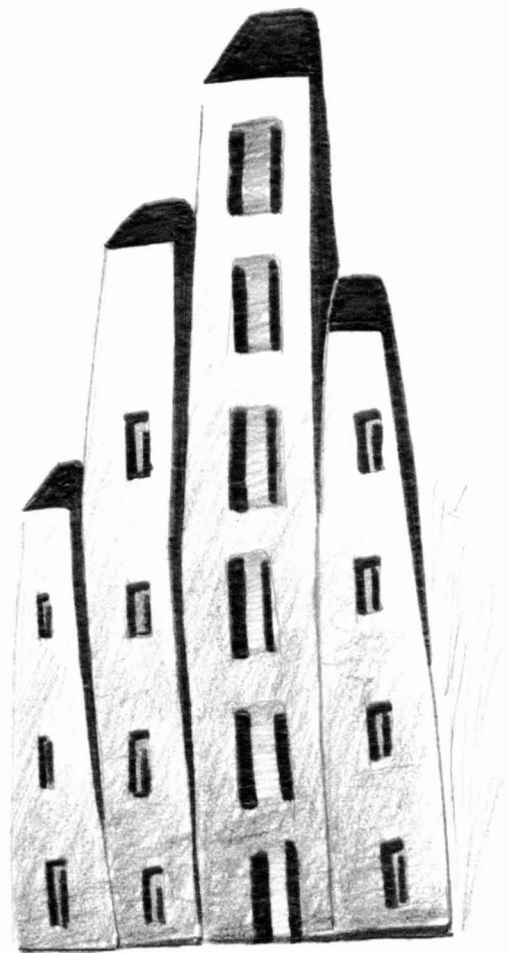
Y en esta misma línea se inserta *Escrito y sellado*, en la que relata un acontecimiento familiar, aunque en este caso no se trata de la familia consanguínea sino de la formada por elección propia.

Escrito y sellado es una obra en dos partes y ocho escenas, con un argumento, en principio, muy sencillo: Saúl, un profesor venezolano, llega a Albuquerque gracias a la invitación de su universidad. El destino ha querido que en el vasto desierto encuentre a Miguel, actor antaño y ahora sacerdote. Este encuentro fortuito motiva el desarrollo de la obra, pues lleva a Saúl a enfrentarse con las circunstancias de las que venía huyendo de Caracas.

Hechos absolutamente verificables con el correlato real, pues Isaac Chocrón es un profesor venezolano, especialista en Shakespeare, que fue invitado a la Universidad de Nuevo México en el año 1991, poco después de la muerte de Luis Salmerón, donde se encontró con un antiguo conocido, el padre José Rodríguez, enfermo de sida, –Miguel en la ficción– que fue actor en Venezuela. En este lugar comenzó a escribir esta obra en la que narra, efectivamente, cómo se desarrolló la enfermedad de Luis, quien fue durante muchos años su compañero y al que seguía unido por una gran relación de amistad.

La fábula de la pieza se sucede en un *continuum*, la primera escena es informativa, ofrece todos los datos que se gestarán en las siete restantes escenas que la conforman. Así, pues, comienza la trama con el encuentro de dos amigos después de muchos años, Saúl y Miguel, que conversan y cuentan los hechos que les han traído a Albuquerque: a Saúl, la muerte de Luis, un ser muy cercano y querido por él; y a Miguel, el sacerdocio. Cuando Saúl cuenta la enfermedad y muerte de Luis, Miguel le sorprende confesándole que él padece la misma dolencia. Esta "casualidad", la reiteración de la enfermedad, que nunca se nombra, es el detonante para la acción, que avanzará en dos planos complementarios. Uno es la superación, por parte de Saúl, de la muerte de Luis; otro es la reconciliación de Miguel con su estado. Enfrentarse de nuevo con el deterioro de una persona joven y el propósito de ayudar con la experiencia de Luis significa para Saúl una terapia de aceptación. En ambos planos desempeña un papel importante Luis, que es traído por el autor en forma de fantasma.

Un elemento destacado es la parquedad del dispositivo escénico. Una mesa, cuatro sillas y dos tumbonas de terraza con manteles y tapizados que mantengan las gamas de blanco, negro y grises; colores que sólo se verán un poco alterados en la segunda parte, en la que las tumbonas tendrán un tapizado de flores y el mantel de la mesa será distinto también, pero sin alterar en exceso la gama citada. Lo imprescindible para mostrar el cambio de estación –ahora primavera–; a esto último debe contribuir también el cambio de vestuario de los personajes, excepto el de Luis que siempre aparecerá de "blanco hueso" y "descalzo". También ha optado por la no-iluminación y sólo en una ocasión hace alusión expresa a ella¹⁴. Para terminar con el dispositivo escénico, sólo citar la importancia que adquiere la música en la pieza, que deviene en elemento estructural, con una utilización cinematográfica, introduciendo cada escena.



Y por último, destacar el uso que hace del decorado verbal, pero no en aras de la convención sino para dar pistas del espacio dramático:

CARMEN: [...] ¡Qué lugar más increíble es éste! Enfrente esas montañas enormes y grises...

NANCY: Saúl dice que parecen paquidermos. Elefantes, quise decir. En cambio, a los españoles cuando llegaron aquí por primera vez, les parecieron tajadas de sandías. Como las vieron al atardecer, las llamaron las Montañas Sandías.

CARMEN: La que tenemos en Caracas se llama Ávila. No se parece a éstas. Siempre está verde. Nada de lo de allá se parece a esto. Ni estamos tan alto ni tenemos un desierto como ese, al otro lado de las montañas. Menos, un cielo tan inmenso como el de aquí. Cuando lo vi por primera vez, allá lejos, pensé que era el mar. "No seas bruta, mujer", me rezongó el Profesor, "aquí no hay mar". (pp. 33-34)

Chocrón no persigue situar el espacio exterior sin más, quiere destacar el hecho de que los acontecimientos que se desarrollan tienen un carácter especial y que son posibles gracias a la singularidad del lugar en que están enmarcados, recrea un medio mágico, podríamos decir, casi tocado por el encantamiento:

SAUL: Cada día me doy más cuenta de esa magia. Puede ser el aire enrarecido, la falta de contaminación. (p. 35)

NANCY: Yo le entendí lo que quiso decir. Cuando llegué aquí vine cargada de recuerdos, como llegan todos. No sé por qué prefieren este sitio los que escapan. En los últimos diez años, más de medio millón se han residenciado aquí. Lo dicen las estadísticas. Vine cargada de recuerdos y harta de Chicago. Me decía que venía para escapar del frío, del viento y de la nieve. Mentira. Llegué y mis mentiras se enfrentaron a las verdades naturales de este territorio: sus montañas, sus ríos, ese cielo que usted creyó mar. Y apareció el espíritu del que habla D. H. Lawrence. Fue un escritor inglés, doña Carmen, autor de novelas atrevidas, que también llegó en los años veinte, se quedó y murió en Taos, un pueblito que queda al norte. Me sé de memoria lo que dijo de tanto que lo he repetido: "No sé lo que es. Es un espíritu... Está aquí, en este paisaje... Tiene algo que ver con la América salvaje. Y tiene algo que ver conmigo. Ahora estoy donde quiero estar: con el espíritu que me desea". (p. 49)

La sobriedad del dispositivo escénico y la paulatina gestación del entorno convergen para producir el efecto deseado por el autor. Es evidente que Isaac Chocrón no quiere que el receptor se distraiga con elementos ajenos a la acción. Pretende crear una sensación de vacío acorde con el contexto en que tienen lugar los acontecimientos, en una suerte de *mise en abîme* entre espacio dramático y escénico. Ya en la primera escena Saúl manifiesta que la razón de estar en Albuquerque es la atracción que sintió por las palabras de la pintora Georgia O'Keeffe: "el maravilloso vacío del desierto". Y es éste el que quiere recrear. Vacío exterior que intensifique y concentre el desarrollo de la acción. Espacio adecuado para la construcción de personajes que, atrapados en un destino común, hallan en las mutuas relaciones un lazo que da valor a sus respectivas existencias. Seres que, suspendidos en lo vacío, se debaten por comprender qué les atenaza en su interior.

Otra nota que apoya la idea anterior es que el autor acude al recurso de la fotografía en blanco y negro, como referencia para plasmar el ambiente que debe dominar la escena¹⁵; sobre todo si recordamos su utilización en obras anteriores¹⁶ y las palabras con las que explicó su empleo en *Animales feroces*: "Es imprescindible que se mantenga al máximo el aspecto vacío del escenario. Como pasa con las fotos, son los personajes los que llaman la atención del que las ve"¹⁷. La intención es que los objetos queden suspendidos y la intensidad de la imagen la porten los personajes con el fluir de la palabra.

De los cinco personajes de la obra –Saúl, Miguel, Luis, Carmen y Nancy–, son Saúl y Miguel los que hacen evolucionar la acción, para ello Isaac Chocrón ha optado por enfrentar dos caracteres, en principio, opuestos. Saúl es autoritario, aunque quizá el término justo sería "mandón", pues muestra bastante inclinación a manejar las vidas de los demás, no con intención tiránica sino por su afán de ayudar. Es muy expansivo y, además, muy irónico; cualidades, ambas, que utiliza como espoleta para hacer reaccionar a los demás. Este hecho se comprueba con Miguel, quien es más sosegado y reposado, al que hace enfrentarse con su situación y tomar las riendas sin que, simplemente, se deje llevar por ella. La relación comienza como un juego antagónico entre ambos que termina por generar una gran compenetración, a veces parece romperse por la mordacidad de Saúl, quien sabe rectificar a tiempo los excesos¹⁸. En el desarrollo de la pieza se

comprueba un trasvase entre los caracteres de Saúl y Miguel, acorde también con el nuevo control que tienen sobre sus respectivas "circunstancias".

La realidad física, palpable e inexorable que es la muerte lleva a todos los hombres a enfrentarse con ella, y la manera de hacerlo está íntimamente ligada al sentido de la vida y a la creencia o no en una vida después de la muerte. En la obra se presentan dos concepciones distintas, Saúl representa a un hombre que valora positivamente la vida, por tanto considera a la muerte como un destino fatal que sesgó la vida de un ser joven, además le ha robado a un "amigo, hijo, hermano, compañero". Miguel, en cambio, al ser cristiano acepta con resignación lo que considera voluntad de Dios, unido a su creencia en una vida después de la muerte, pero su error está en quedarse en la superficie de la fe –"Yo me encomiendo a Dios cada noche al acostarme y cada mañana al levantarme" (p. 28)–, sin hacer nada por sí mismo. Esta doble concepción de la vida y de la muerte se aprecia de forma nítida en la escena cuarta¹⁹, que cierra la primera parte de la pieza. En la segunda parte desaparecen los enfrentamientos entre Saúl y Miguel y comienzan a percibirse las mutuas influencias, a la vez que las intervenciones de Luis –que hasta el momento había sido una especie de mediador entre ambos– han disminuido, lo que refleja que ha surgido una amistad y no sólo la relación de dos personas que atraviesan circunstancias similares.

Carmen y Nancy, en cambio, son personajes menos elaborados; la función que cumplen en la obra es la de complementar ciertos aspectos. Carmen pertenece al mundo de Saúl, comparte con él el afecto por Luis y contribuye a completar la personalidad de éste. Mientras que Nancy es el nexo con el exterior, ella describe las peculiaridades del desierto de Albuquerque, habla del espíritu que lo impregna y de su magia. Además, ambas aportan notas de cotidianidad y sus intervenciones proporcionan momentos de transición a la pieza.

Anteriormente se mencionó la importancia de Luis en la obra porque desencadena toda la trama. Es traído en forma de fantasma, es decir como un no-personaje, lo que da mayor libertad a sus apariciones, pues un fantasma no tiene por qué buscar verosimilitud ni regirse por las convenciones del resto de los personajes. Está intencionadamente marcado con rasgos diferentes al resto de los personajes; vestido de tonos blancos, único al que se ilumina directamente, la primera vez que accede a escena lo hace como una aparición²⁰. La indumentaria clara y

sus apariciones serenas muestran un fantasma perfectamente acomodado a su estado, sobre el que, incluso, se permite ironizar y hacer bromas²¹. Nota ésta que despierta en el receptor una sensación de proximidad y complicidad con él, sentimiento que se acentuará en la progresión de la pieza.

Son varios los recursos que utiliza Chocrón para las intervenciones de Luis. El más usual es introducir diálogos del pasado al presente, para ello se vale de una especie de escena refleja que trae los recuerdos desde la mente de Saúl o Carmen; es decir, Luis habla por boca de estos personajes directamente, un claro ejemplo tiene lugar en la escena primera, cuando Saúl cuenta a Miguel el inicio de la enfermedad de Luis. Con esta convención el lector-espectador siente los acontecimientos de forma más directa, pues se ha producido una adhesión del pasado al presente; no se cuenta un recuerdo, se presenta una situación. En otros momentos Luis adelanta o completa frases de otros personajes; aquí Isaac Chocrón utiliza anadiplosis para intensificar la concatenación:

LUIS: Dile que no dramatice.

SAUL: ¿"Cómo?" No dramatices...(p. 28)

O bien introduce temas:

LUIS: "¿Por qué yo?" Muy bien, Saulito, llegó el momento: lúcete.

SAUL: ¿Sabes lo que Luis y yo descubrimos para poder seguir viviendo? El sentía todo eso que me acabas de decir hasta que un día, quejándose como lo hacía cada día, de repente ¿sabes lo que se le ocurrió?

LUIS: Déjame que se lo cuente. De ahora en adelante, [...]. (p. 28)

En otras ocasiones Luis hace comentarios o apostillas a lo que dicen los otros, que a veces son verdaderos "aparte", con lo cual da informaciones que de otra forma sería difícil que el receptor conociera. Y en las últimas escenas Luis habla en presente y desde el presente con Saúl:

LUIS: Ahora que estamos solos dime, Saúl: ¿qué tal es Dios?

SAUL: Bastante parecido a como nos lo imaginábamos. Habla menos que yo, lo cual me agrada. No te importuna, y no aparece a menos que lo llares. Le cuentas lo que te pasa y él escucha y escucha, y no dice nada. Milagrosamente –el

adverbio es absolutamente preciso— a medida que hablas encuentras, si no una respuesta, un contento. Te sientes contento de haber hablado con él.

LUIS: ¿Y le has hablado de mí?

SAUL: Todo el tiempo, por supuesto. Has sido el tema principal de nuestra agenda. Has sido la razón por la cual él se me presentó. (p. 68)

El presente que se observa en estas escenas muestra la evolución de Saúl, que pasa de sentir a Luis desde el recuerdo a vivir con él, tal y como refleja el fragmento anteriormente citado. Saúl había quedado congelado tras la muerte de Luis, se resistía a superar la pérdida, por ese motivo quiso congelar la imagen de Luis como era éste antes de la enfermedad, a pesar de haberla vivido no la había aceptado. En la medida en que ha tenido que volver a ella para ayudar a Miguel la ha ido admitiendo como realidad y con esa aceptación Luis se ha incorporado a su lugar en el presente, que hasta el momento se le había negado.

Observada la significación de Luis en la trama, se puede afirmar que éste más que un no-personaje, como ya se mencionó, se perfila como coautor, pues es él quien reconduce la historia. Hay un pasaje en que dice:

LUIS: No cuentes mi vida. Menos de las penurias de mi muerte. Cuenta de cuando fuimos felices. O cuenta de mi presencia en ti cuando ya esté irremediablemente ausente. ¿Sabes cuál podría ser mi vida eterna? Ser un personaje. No una persona que se muere sino un personaje como los de teatro. Quisiera ser un personaje que siempre vivirá porque ha sido contado. (p. 69)

El deseo expresado se ha cumplido en el fondo pero no en la forma, pues no ha sido contado como personaje, sino que se ha contado a sí mismo, o más bien se ha presentado, no ha sido una historia pasada sino una situación en evolución. Luis introduce temas, apostilla, completa ideas, entra y sale de escena según su antojo, hace apartes para el público, como un demiurgo que modela la creación.

El logro de Isaac Chocrón en esta pieza ha sido articular la historia de Luis en el presente dramático, con lo cual pierde la carga de pasado; así como acoplar la historia similar de dos personas en un tema común: el compromiso con la vida que a cada cual le ha tocado vivir, pero sin dejarse arrastrar por ella, sino tomando las riendas para reconducirla al cauce deseado.

Isaac Chocrón, partiendo de un suceso autobiográfico, ha sabido quitar toda la carga emocional y ha dado universalidad al mismo. Al conseguir que Saúl proyectara sobre Miguel, y por ende sobre todos los lectores-espectadores, su experiencia con Luis, ésta logró un efecto multiplicador, pues provocó en Saúl el reencuentro con Luis y consigo mismo; en Miguel, el fortalecimiento para reconducir su vida ante las nuevas circunstancias. Para ello, Isaac Chocrón ha introducido varios motivos, quizá uno de los más destacados sea el de la religión. En ciertos momentos parece que se está produciendo una conversión de Saúl hacia el cristianismo, idea que se desliza porque Miguel es sacerdote y porque regala a Saúl la biografía de San Pablo, provocando un juego con las similitudes de nombre y de religión del personaje y San Pablo. Este juego no deja de ser sólo eso, un recurso usado por el dramaturgo para intensificar la idea de la vida como camino de aprendizaje y como viaje en el que hay que saber lo que se busca. No se ha producido tal conversión, Saúl había perdido la paz y la encontró por diferentes vías: enfrentándose de nuevo a la enfermedad de Luis, conversando con Miguel, leyendo la biografía del santo, así como con los demás acontecimientos que se han vivido en la obra. Saúl encontró en su propio Camino de Damasco. La religión es tratada en sentido amplio y abierto, han hablado de ella pero no se ha producido un adoctrinamiento. Cada quien puede ver en ello al Dios cristiano, al judío o al espíritu del que habla Nancy, que no es otro que el sentido de la vida de cada ser.

Escrito y sellado es la obra en la que Isaac Chocrón ha alcanzado mayor concisión y ha mostrado ser un maestro en la contención dramática. Escribirla ha debido ser uno de los mayores retos del dramaturgo; en primer lugar, porque trata un tema autobiográfico, que si bien es una constante en su producción, en esta ocasión la implicación afectiva es más profunda, tanto por la dureza del acontecimiento como por la proximidad del mismo. Además, porque se enfrenta a un problema que consterna a la sociedad de nuestro tiempo. Pese a estos condicionantes, y sobre todo por ellos, consideramos que es aún más encomiable la destreza de Isaac Chocrón, que tensa la cuerda lo justo para obtener los acordes precisos. Contención dramática, en lo formal y en el contenido, para presentar una visión del hombre y

de los problemas que lo asolan, pero sin moralizar, sin dramatizar, sin imponer un único punto de vista. Es un logro del dramaturgo y un logro del hombre.

Efectivamente éste es uno de los ejemplos más palpables de la estrecha relación entre biografía y ficción, y que viene a confirmar cómo Isaac Chocrón ha perfilado desde su *opera prima* un trazo continuado de temas y estilo, dando al conjunto de su creación una noción de totalidad. Totalidad por cuanto obra y vida han venido a convertirse en unidad: obra concebida con la misma unidad que una vida humana y con el mismo desarrollo en sucesión que ella. Vida humana y vida dramatizada a la par,

una sola las dos, marcada por la inevitable permanencia y la obligada variación, por la estabilidad y el sucederse. La obra, una tras otra, sitúa al hombre y al dramaturgo en el espacio sugerente del creador, donde recalcan temas y motivos desde experiencias vividas, sucesos oídos, leídos; en definitiva, desde su acervo cultural, conformado por fenómenos del espíritu humano que, como dice Goethe, se han repetido y se repetirán, tocándole a cada creador darles una nueva validez en su obra. Y, desde luego, Isaac Chocrón, dramaturgo, es maestro en darle validez universal a los fenómenos del espíritu de Isaac Chocrón hombre.

Bibliografía

- Bruss, Elisabeth W., "L'Autobiographie considérée comme acte littéraire", *Poétique*, nº 17 (1974), pp. 14–26.
- Catelli, Nora, *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen, 1991.
- Chocrón, Isaac, *Pasaje*, Barcelona, Edime, 1956.
- _____, *Okey*, en *Teatro I*, Caracas, Monte Ávila, 1981.
- _____, *Animales feroces, La máxima felicidad y Mesopotamia*, en *Teatro II*, Caracas, Monte Ávila, 1984.
- _____, "Tu boca en los cielos", en *Hispanamérica*, año XIV, nº 42 (1985), pp. 65–71.
- _____, *Mónica y el florentino, El quinto infierno*, en *Teatro III*, Caracas, Monte Ávila, 1987.
- _____, *Simón, Clipper*, en *Teatro V*, Caracas, Monte Ávila, 1992.
- _____, *Escrito y sellado*, Caracas, Centro Cultural Consolidado, 1993.
- Guiella, Miguel A., "Chocrón o la vocación teatral", en *Primer Acto*, nº 235, Segunda época IV/1990, pp. 98–103.
- Lejeune, Philippe, "Le pacte autobiographique", *Poétique*, nº 14 (1973), pp. 137–162.
- _____, *Le pacte autobiographique*, París, Seuil, 1975.
- _____, "Le pacte autobiographique (bis)", *Poétique*, nº 56 (1983), pp. 416–434.
- Márquez Montes, Carmen, "Entrevista: Vida y ficción, aliadas en Isaac Chocrón", *Anales de Literatura hispanoamericana*, nº 25 (1996), Universidad Complutense, pp. 355–363.
- May, Georges (1979), *La autobiografía*, México, F.C.E., 1982.
- Prado Biezma, Javier del; Juan Bravo Castillo; Mª Dolores Picazo, *Autobiografía y modernidad literaria*, Cuenca, Universidad de Castilla–La Mancha, 1994.
- Romera Castillo, José (Coord.), *La literatura como signo*, Madrid, Playor, 1981.

Starobinski, Jean, "Le style de l'autobiographie", *Poétique*, n° 3 (1970), pp. 255–265.

VV.AA., *Anuario teatral 77*, Caracas, Concejo Nacional de la Cultura, 1977.

Vestrini, Miyó, *Isaac Chocrón frente al espejo*, Caracas, Ateneo de Caracas, 1980.

Villanueva, Darío, "Para una pragmática de la autobiografía", en *Polén de ideas*, Barcelona, PPU, 1991, pp. 95–114.

Waldman, Gloria, "An Interview with Isaac Chocrón", en *Latin American Theatre Review*, n° 11/1 (1977), pp. 103–109.

notas

¹ Estrenada en junio de 1993 con dirección de Ugo Ulive.

² Nacido el 25 de septiembre de 1930 en Maracay, Estado de Aragua, Venezuela.

³ Ulive, Ugo, "Chocrón escrito y sellado", introducción a *Escrito y sellado*, Centro Cultural Consolidado, 1993, pp. 5–6.

⁴ Cfr. Lejeune, Ph. (1973, 1975 y 1983). En este mismo sentido cfr. Starobinski, J. (1970); Bruss, E.W. (1974); May, G. (1979); Romera Castillo, J. (1981), "La literatura, signo autobiográfico: el escritor, signo referencial de su escritura", en Romera Castillo (ed.) (1981:3–56); Catelli, N. (1991); Villanueva, D. (1991); y Prado Biezma, J. del–J. Bravo Castillo y M^a D. Picazo (1994).

⁵ Utilizo la lexía con idéntico sentido al señalado por Prado Biezma, Bravo Castillo y Picazo, "por espacio autobiográfico entendemos un lugar de convergencia de múltiples huellas, susceptibles de configurar, en relieve, ciertamente, la presencia del yo–autor, causa sustancial de la escritura, al margen de toda coincidencia en relación con el nombre, y por supuesto, con la historia vivida." (1994:220).

⁶ Es decir, con la comprobación de los hechos descritos a través de informaciones exteriores a la obra, entrevistas con el autor u otros textos tipo diarios, memorias, etc.

⁷ Ideas similares han sido pronunciadas en reiteradas ocasiones por Isaac Chocrón, en este sentido cfr. Waldman, G. (1977); Tambascio, G., "Isaac Chocrón: la máxima institucionalidad", en VV.AA. (1977:71–72); Vestrini, M. (1980); Chocrón, I. (1985); Guiella, M.A. (1990); y Márquez Montes, C. (1996).

⁸ "En *La máxima felicidad*, la gente se muere por Pablo. Y es porque en esa época yo cumplí 40 años, edad crucial. Y escribí todo lo que pensaba y sentía como hombre de cuarenta años.", (Vestrini, 1980:149).

⁹ "RODRÍGUEZ: ¡Ay, Simón, Simón, date cuenta de tus enormes posibilidades!

BOLÍVAR: ¿Haciendo qué?

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

¹⁰ Isaac Chocrón ha comentado en varias ocasiones el rechazo absoluto, por parte de su familia, a que se dedicara a la escritura.

¹¹ Tal y como sucedió en la familia de Isaac Chocrón. Hago alusión a este hecho porque es un acontecimiento conocido y porque el autor ha hablado de él en varias ocasiones. Cfr. nota siguiente.

¹² A las preguntas de Miyó Vestriani sobre su madre responde Isaac Chocrón en los siguientes términos:

"– Bueno, es que no la conocí. La tuve o me tuvo. Papá y mamá se divorciaron. Yo tendría cinco años máximo...

– A los cinco años, ya se tiene memoria... Insisto en tu madre, porque transparenta que fue algo muy importante en tu vida.

– ¡No lo fue! Ni en mal ni en bien.

La voz se ha puesto tensa. Isaac es categórico, ¡pese a él!

– No estoy vengándome, entiéndeme bien. Es que no tengo ningún recuerdo[...].

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

¹³ Isaac Chocrón explica el motivo: "Escribí *Clipper* a raíz de la muerte de papá y Titonga, que murieron con cuatro meses de diferencia y fueron golpes muy fuertes. Quizá eso influyó mucho en la ternura que hay en la obra. Ahí me di cuenta que me gustaba convertir a mis muertos en personajes. Ahora el único vivo de *Clipper* soy yo. Me gustaría, si se vuelve a montar, cambiar los nombres y poner los reales: Mauricio, José." , (Márquez Montes, 1996:357).

¹⁴ Escena 3, página 33: "Luz clara de mañana". A veces Luis aparece iluminado, pero este recurso será comentado más adelante.

¹⁵ "Se debería mantener una uniformidad de colores basada en negro, gris y blanco como en la de las fotografías en blanco y negro", *Escrito y sellado*, Preliminares, p. 11.

¹⁶ El autor utilizó este recurso en *Animales feroces* y en *Clipper*.

¹⁷ *Teatro II*, Caracas, Monte Avila, 1992 (2ª ed.), p. 13.

¹⁸ "SAUL: A veces se me pasa la mano con mis ironías.

MIGUEL: Te conocemos. Se nos olvidan." (p. 40).

¹⁹ "SAUL: [...]. Lo que sí sé es que Dios lo abandonó. No me mires con cara de espanto. Por supuesto que lo abandonó. De lo contrario, le hubiese dado vida.

MIGUEL: La muerte es parte de la vida, no el final de la vida.

SAUL: Ahora eres tú quien está haciendo literatura.

MIGUEL: Si Luis estuviese aquí ahora, te lo podría decir.

SAUL: Pero no está, mi querido creyente. Solamente está en mi cabeza y en mi corazón, y lo único que me dice aquí y aquí es: ¿por qué?." (p. 43)

²⁰ "Se encienden luces sobre una tumbona donde está Luis,..." (p. 18).

²¹ "LUIS: Si te sigues burlando de ella enfrente de estos dos, te salgo a media noche y no podrás seguir durmiendo. Lo he hecho antes y puedo volver a hacerlo." (p. 39).