

¿DELINCUENTES AL PODER O EL PODER DEL VULGO?
UNA LECTURA DE *LOS CRIMINALES*
DE RODOLFO SANTANA

Mayra A. Salazar

Universidad Central de Venezuela

RESUMEN

En Venezuela, a partir de 1950, se instaura una renovación del teatro donde los rasgos novedosos son el uso del lenguaje textual y escénico, además de la predominante crítica al entorno social que se vive, sin dejar de lado los problemas universales del ser humano. En este sentido, en este artículo se analiza la obra *Los Criminales* de Rodolfo Santana con base en las nociones de ‘individuo’, ‘sujeto’ y ‘poder’ definidas por Foucault (1988), con el fin de determinar cómo estas categorías forman parte de la temática y el estilo que planteó el dramaturgo durante su carrera. Una parte de la dramaturgia de este autor se inscribe en lo que se ha llamado “realismo crítico experimental”; de ahí que las figuraciones de poder entran en un juego perverso entre las categorías sociales que permiten, en la obra estudiada, que se muestre quién es realmente el delincuente en una sociedad corrupta. La obra es un discurso contestatario que pretende revisar las consecuencias políticas de una humanidad sin valores morales, y va de la mano de un autor que marca una época y una referencia en la historia del teatro venezolano del siglo XX.

Palabras clave: Teatro venezolano del siglo XX, individuo, sujeto, poder, realismo crítico.

ABSTRACT

CRIMINALS TO THE POWER OR POWER OF THE MASSES? A READING OF *LOS CRIMINALES* OF RODOLFO SANTANA

In the decade of 1950 begins a renewal of Venezuelan theater which new features are the use of textual and scenic language, besides a prevailing criticism of the social context, without getting aside the universal problems of the human being. In that sense, this article analyzes Rodolfo Santana's *Los Criminales* (1968), based on notions of ‘individual’, ‘subject’ and ‘power’ as defined by Foucault (1988), in order to determine how these categories make up the thematic repertoire and style proposed by the playwright during its career. Part of Santana's work falls within what has been called “experimental critical realism”; hence the perverse game between the figurations of power and social categories that allow to show who really the criminal is in a corrupt society, as depicted in this play. The piece is a protestor discourse that seeks to revise the political consequences of a world without moral values and goes hand in hand with an author who made an era and who is an outstanding reference in the history of the 20th century Venezuelan dramaturgy.

Keywords: 20th century Venezuelan dramaturgy, individual, subject, power, critical realism.

RÉSUMÉ

¿DELINQUANTS AU POUVOIR OU LE POUVOIR DU PEUPLE? UNE LECTURE DE *LOS CRIMINALES* DE RODOLFO SANTANA

Au Venezuela, à partir de 1950, il s'est instauré un renouvellement du théâtre où les traits novateurs étaient le bémol du langage textuel et scénique et la critique prédominante du contexte social sans négliger les problèmes universels de l'être humain. Dans ce sens, dans cet article on analyse l'œuvre *Los Criminales* de Rodolfo Santana s'appuyant sur les notions d'«individu», «sujet» et «pouvoir», définies par Foucault (1988), afin de déterminer comment ces catégories font partie de la thématique et du style proposé par le dramaturge. Une partie de la dramaturgie de cet auteur s'inscrit dans ce que l'on appelle «réalisme critique expérimental»; de là que les figurations de pouvoir entrent dans un jeu pervers parmi les catégories sociales qui permettent, dans l'œuvre étudiée, de montrer qui est vraiment le délinquant dans une société corrompue. L'œuvre est un discours de proteste qui vise à réviser les conséquences politiques d'une humanité sans valeurs morales et qui va de pair avec un auteur qui représente une époque et une référence dans l'histoire du théâtre vénézuélien du XX siècle.

Mots-clé: Théâtre vénézuélien du XX siècle, individu, sujet, pouvoir, réalisme critique.

RESUMO

¿DELINQUENTES AO PODER OU O PODER DO VULGO? UMA LEITURA DE *LOS CRIMINALES* DE RODOLFO SANTANA

Em Venezuela, a partir de 1950, instaura-se uma renovação do teatro onde os rasgos inovadores são o uso da linguagem textual e cênico, além da predominante crítica ao meio social que se vive, sem deixar de lado os problemas universais do ser humano. Neste sentido, neste artigo analisa-se a obra *Los criminales* de Rodolfo Santana com base nas noções de 'indivíduo', 'sujeito' e 'poder' definidas por Foucault (1988), com o fim de determinar como estas categorias fazem parte da temática e o estilo que propôs o dramaturgo durante sua carreira. Uma parte da dramaturgia deste autor inscreve-se no que se chamou 'realismo crítico experimental'; daí que as figurações de poder entram em um jogo perverso entre as categorias sociais que permitem, na obra estudada, que se mostre quem é realmente o delinquente em uma sociedade corrupta. A obra é um discurso contestatário que pretende revisar as consequências políticas de uma humanidade sem valores morais, e vai da mão de um autor que marca uma época e uma referência na história do teatro venezuelano do século XX.

Palavras chave: Teatro venezuelano do século XX, indivíduo, sujeito, poder, realismo crítico.

1. INTRODUCCIÓN

Un tópico recurrente en los textos dramáticos venezolanos de la segunda mitad del siglo XX es la representación de los problemas sociales. Lo que algunos autores han definido como la renovación del teatro o nuevo teatro¹ produjo obras vinculadas con el modelo social y económico predominante durante esos años. A finales de la década de 1950, Román Chalbaud enfocó su trabajo en la marginalidad, en “la utilización de estos seres anónimos y miserables por parte de «los delincuentes de cuello blanco»; [así como la] coexistencia de lo sagrado y lo profano, la irreverencia, la sátira, la crítica y la ironía ante una sociedad en descomposición” (Rodríguez, 1991, p. 44). Herederos de esta tradición son los textos de Rodolfo Santana, considerado uno de los dramaturgos con mayor producción durante 1960. Su trabajo se orientó hacia la crítica punzante, rebelde, de lenguaje soez y siempre cuestionador del ser humano como ente social.

La propuesta de Santana sometía al espectador a la experiencia dramática más que a la representación misma (Azparren, 2002, p. 223). El proyecto dramático de este autor mueve a la reflexión social y política, presenta conflictos que se desarrollan en un orden ideológico²: el enfrentamiento entre personajes poderosos o influyentes y subordinados, situaciones al margen que viran hacia ideas contrarias para producir el efecto dramático que conmueve al espectador. Del mismo modo, también se observa en su obra una reinterpretación de mitos localizables en nuestra región, un ejemplo de ello es *Obra para dormir al público*, texto que el mismo Santana define como una fábula sencilla que pretende experimentar sensaciones y reflexiones a través de los dominios del sueño (*Obra para dormir al público en el Rajatabla*, 2010, julio 5). Un trabajo que nos muestra el deseo del individuo por alcanzar metas que lo lleven más allá de sus fronteras buscando conocimiento y experiencias y que pronto se dará cuenta de la inutilidad del proceso, pues la añoranza y la vuelta a la patria prevalecerán en él. La dramaturgia de Santana se suele dividir en dos tiempos: uno orientado hacia el teatro de la vanguardia y el absurdo; y otro, que “intenta retomar el realismo social” (Azparren, 2006, p. 223). Lo que es claro que en cualquiera de los dos extremos siempre ha planteado la búsqueda de lo venezolano y la experiencia humana a través del teatro.

¹ Así lo cataloga Leonardo Azparren en su libro *El realismo en el nuevo teatro venezolano* (2002) y Orlando Rodríguez en el estudio preliminar que realiza para la antología realizada por el Fondo de Cultura Económica *Teatro venezolano contemporáneo* (1991).

² Se sigue aquí la noción de ideología de van Dijk (2005), entendida como un sistema de creencias socialmente compartido por miembros de una colectividad que cumplen funciones cognoscitivas dentro de la misma.

Los criminales, obra escrita en 1968 y llevada al cine por Clemente de la Cerda en 1982, retrata a una sociedad corrupta e inmersa en el poder y la violencia, quizá sea esta la razón por la cual mantiene su vigencia. La trama, totalmente lúdica, se desarrolla en la casa de Willy, quien conforma una dupla con Dora, su esposa, y quien comparte con Frank y Lucy una inclinación fetichista por los juegos de rol. La actividad inicial de estos personajes se ve interrumpida por un elemento externo, Martín, quien entra a la casa a robar. La perversidad de Frank los lleva a cambiar el objeto de su juego: la vida humana. Martín entra al tablero de estas parejas, no como un jugador más, sino como una ficha; los otros lo van desplazando por una seguidilla de emociones en las que ponen a prueba su humanidad. La situación es vista desde una perspectiva universal, no acontece en un lugar específico; solo cuenta lo viciada y corrupta que puede llegar a ser la gente cuando tiene poder, una forma de representar la ley del más fuerte. En 1994, Monte Ávila Editores publicó una versión de la obra basada en los hechos del Caracazo, donde los personajes tienen una identidad más arraigada en el contexto venezolano y las situaciones exteriores que relatan son planteadas estrictamente en ese ámbito.

2. DE LA DOMINATRIZ AL LADRONZUELO

La obra comienza con cuatro personajes que nos confunden en una situación doble, pero inmediatamente nos remite a un juego de rol de carácter erótico. La primera didascalía nos enseña cómo están vestidos estos personajes: Willy viste una sotana negra de ribetes rojos y dorados; Frank, una túnica de tela basta y sandalias; Dora lleva vendas simulando una momia, y Lucy, un traje muy escotado con botas altas. Esta escena inaugural nos muestra sin preámbulo alguno la primera instancia de poder que se maneja en la obra: el sadomasoquismo.

(Dora en un sarcófago egipcio cerca de la mesa. Lucy azota a Frank que está atado al pilar o madero. Willy murmurando sortilegios sobre la mesa)

Frank: *(Encadenado)* Whisky. ¡Lucy! ¡Whisky!

Lucy derrama whisky en la boca de Frank.

Lucy: Abominable esclavo dominado por el whisky. Bebe

Willy: Rápida. Ronca. Rum. Ras. Paxiforme

Lucy ríe azota a Frank. Gemidos.

Lucy: Aullando alrededor de mi vagina, estúpido (Santana, 2011, p. 121)

Esta primera escena puede parecer algo confusa. Aunque se presenta a cuatro personajes en escena, las primeras palabras corresponden a tres de ellos que ejecutan acciones distintas; en la lectura, sin embargo, nos complica un poco los movimientos de cada uno. A medida que avanza la acción se observan mejor los equipos que conforman este juego: Frank-Lucy, Dora-Willy; no obstante, hay una intervención de Willy que devela con ironía el intercambio de parejas:

Willy: ¡Frank, tu mujer está más delgada!

Frank: Ella es una momia.

Lucy: ¡Surgida del infierno como un regalo del diablo!

Willy: Sí, tienen razón (*Pausa corta. Ve a Dora*). Una momia. La estadía en la pirámide hizo que rebajara de peso. (2011, p. 123)

Sobre esta situación, Leonardo Azparren comenta: “Willy, Frank, Dora y Lucy practican una moral privada en la que la procacidad es su conducta habitual. En el ocio juegan a la promiscuidad asumiendo personajes con los que liberan sus conductas” (2002, p. 82). Esta metarepresentación o teatro dentro del teatro otorga la posibilidad de definir o esbozar la constitución de estos personajes. El *swinging*³ es aprobado en este contexto porque los personajes no se asumen como gente decente mientras están disfrazados, en ese momento son otros personajes que interpretan. Ese gusto por la metamorfosis va a prevalecer en la obra, pues aunque los cuatro se presenten ante Martín con sus verdaderos nombres, seguirán escudándose en la máscara y el disfraz.

Luego la realidad interfiere en la situación, con una llamada que indica la posición socio-económica de los personajes: la noticia de una venta de acciones revela la voz *real* de Willy. La llamada hace que los personajes salgan un poco de su metarepresentación y da pie para que Frank vea cómo una persona irrumpe en la casa de su amigo. El inventario que realiza Frank de las posesiones de Willy pone en alerta a este último, quien en un intento de protegerse del asalto busca un arma y pretende llamar a la policía. Frank lo persuade para que no realice la llamada y para que traiga a Martín a su escena a fin de convertirlo en divertimento. Juzgar a cada quién por su atuendo, por la situación y el entorno, propicia un intercambio de valoraciones por ambas partes. El ladrón, armado con un cuchillo y amenazante, califica a estos “señores” como sirvientes que se aprovechan de la ausencia de los jefes para hacer una fiesta. Por su parte,

³ Esta es una práctica que consiste en el intercambio de parejas y quienes participan de ella son conocidos como *swingers*.

los “señores” consideran a Martín un ratero del montón, alguien que ejerce el vandalismo en busca de dinero fácil.

Es necesario acotar que, si bien el personaje de Martín es un ladrón, en el transcurso de la obra confiesa que roba solo lo necesario para comer y vivir, nunca “exagera la nota” (Santana, 2011, p. 153), así como tampoco ha matado a nadie. A través de su discurso conocemos a un personaje a quien se le ha negado el acceso a la educación, a ganarse la vida en algún oficio; queda claro que es no es ladrón por convicción, sino por destino. Ha pasado por precariedades, la vida lo ha llevado a robar a falta de otra opción, es un ciudadano al margen de todo: de la educación, de las políticas y de la ley.

Santana propone a través de sus personajes la constitución sociopolítica de una comunidad pervertida por el poder, corrupta y degenerada, donde aquellos que pertenecen a una clase media-alta pueden tener valores y actitudes viciados ante individuos marginalizados. A diferencia del primer juego, donde todos los jugadores tienen conciencia de las reglas, en esta segunda partida los personajes no tienen muy claro qué hacer con sus fichas:

Frank: Permíteme buscarlo.

Pausa corta.

Dora: ¿Qué? ¿La policía?

Frank: ¡Al ladrón!

Dora: Siempre imaginé que eras un cretino, ahora estoy segura.

Willy: ¿Qué planeas? ¿Obsequiarle un trago y traerlo a nuestra fiesta?

Frank: ¡Eso mismo!

Willy: (*Ríe*) ¡Qué loco eres!

Frank: ¡Es una idea brillante!

Lucy: Es peligroso puede estar armado

Frank: (*Toma el revólver de manos de Willy*) Yo también... (2011, p. 131)

Conviene recalcar que, contrariamente a la expectativa de Martín (en cuanto factor “peligroso” en esta fiesta), el grupo no se siente amenazado por su presencia, ya que está mejor armado y cuenta con una ventaja diplomática que los salvaría en caso de algún evento desafortunado, como sucede al final.

3. EL PODER QUE DEFINE AL INDIVIDUO

Como seres humanos, concebimos lo que nos rodea en relación con el medio y los otros. Esta forma de construir la realidad nos coloca siempre en relación con un elemento externo, siendo esta una duplicidad que nos enfrenta. Michel Foucault, en su ensayo “El sujeto y el poder” (1988), parte de tres modos de subjetivación del ser humano. El primero de estos modos toma como base la relación del hombre con la ciencia; el segundo es la práctica que divide al hombre según los valores que considere aceptables y reconocibles dentro de su ser tanto en su relación interior como con el exterior, elementos que lo objetivan en relación con ciertos parámetros sociales; al respecto, algunos ejemplos que propone Foucault son el loco y el cuerdo, o el criminal y “los buenos muchachos” (p. 3). Por último, el modo en que el ser humano se reconoce a sí mismo como sujeto, con base en la sexualidad. Se trataría, entonces, de oposiciones que nos ayudan a definirnos siempre en relación con el otro o con el entorno social, a partir del lenguaje, las definiciones sexuales y las administraciones del Gobierno sobre la gente. Refiere Foucault, asimismo, que su objeto de estudio no va contra un poder en específico, sino contra la individualización, pues son luchas que constantemente cuestionan al individuo, que logran comprometerlo con una identidad capaz de ser reconocida por los demás.

La oposición oprimido/opresor es innegable en varios aspectos de la obra de Santana; no obstante, la más evidente es la que desarrolla instancias ideológicas entre dos clases sociales. Esto sin olvidar la situación inicial que nos devela el carácter de los primeros cuatro personajes, circunstancia que forma parte del tercer modo propuesto por Foucault. El poder de las parejas se muestra, en principio, entre ellos, y luego, como una unidad opresora ante el sujeto que lleva el estigma de ser ladrón, una categoría identitaria que lo define ante la sociedad como alguien perverso, no ajustado a lo políticamente correcto y capaz de hacer cualquier cosa en pro de su salvación.

Foucault (1988) establece dos significados para la palabra sujeto: “sometido al otro a través de su dependencia” y “atado a su propia identidad por la conciencia o el conocimiento de sí mismo” (p. 7), recalando que ambos son formas de poder que subyugan y someten. En la obra de Santana, la primera acepción se manifiesta en la vida de Martín, que depende de las decisiones y respuestas que da al grupo que lo acosa entre preguntas y juicios; asimismo, tenemos la dependencia económica de este grupo respecto a las decisiones de

sus empleados (en cuanto al manejo de la empresa); y una tercera manifestación, durante el acto sadoomasoquista. Por otro lado tenemos la identidad relativa a la consciencia de sí mismo en unos personajes que se conciben ya como personas influyentes y moralmente impecables, ya como el amigo de lo ajeno que, ante la falta de posibilidades sociales, termina robando. Si examinamos a los personajes de *Los criminales* dentro de estas definiciones podemos observar que, aún con el trasfondo lúdico, los cinco personajes se adaptan a las acepciones planteadas por Foucault.

Una vez definido quiénes son estos individuos identificados bajo un modo de proceder, es posible pasar a la siguiente pregunta que se plantea Foucault: ¿cómo se ejerce el poder? Para responder a esto debemos definir al poder como la capacidad de modificar, utilizar, consumir o destruir a otro, así como la necesidad de otro elemento para ejercerlo. Por tanto, el poder es una acción sobre otra acción posible y los procedimientos para lograrlo bien pueden ser encierros, vigilancia, recompensas, castigos o la jerarquía piramidal (Foucault, 1988, p. 13). Bajo estas premisas se observa en la obra de Santana que la presión ejercida por las parejas modifica el comportamiento de Martín, y el medio utilizado es precisamente el del encierro, que pretende enseñarle un comportamiento ciudadano aceptable. Asimismo, es evidente en el texto la jerarquía piramidal que organiza a los cinco personajes. La siguiente escena ilustra bien este punto:

Frank: No le tenemos confianza.

(Pausa corta)

Martín: ¿Por qué?

Frank: Usted es un delincuente. Su palabra la podemos medir por sus acciones.

Martín: ¡Lo juro por mi madrecita!

Frank: Sus juramentos también...

Martín: ¡Entonces!... ¿O sea que yo tengo que confiar en ustedes, pero conmigo no es igual?

(Pausa corta)

Frank: Usted lo ha dicho.

Willy: No somos delincuentes.

Dora: En cierto sentido, dirigimos la sociedad que usted atropella. (2011, p. 147)

Este diálogo hace énfasis en un punto importante: las palabras se pueden medir por las acciones. La conversación pone de manifiesto la reversión del peligro, caso contrario a lo que originalmente podríamos concebir. Si analizamos la conducta de este cuarteto podemos decir que quienes se comportan como criminales son Frank, Willy, Dora y Lucy, y no Martín. Ellos abusan de su poder, son personas influyentes, a diferencia de Martín, que es un simple delincuente, desprovisto de fiabilidad. Aquellos utilizan al ladrón como un elemento para su diversión; como dice Foucault, utilizan y destruyen. Al final, Martín muere y ningún elemento de las duplas teme por las consecuencias. Ante la terrible situación solo imaginan el titular de prensa: “Peligroso criminal muerto al intentar robar residencia” (Santana, 2011, p. 161). Un acto en defensa propia de personas honorables, que deben cambiar sus ropas antes de que la policía llegue para que todo sea verosímil.

Dado este final trágico, la temática planteada y el modo como se juega con el carácter humano podríamos decir que esta obra se aproxima al heterogéneo movimiento Teatro de la crueldad que inspiró Antonin Artaud (1938), y que se puede definir como: un espectáculo para las masas que permite perderse en la sensibilidad nerviosa que plantea, que pone en juego la relación hombre-sociedad-naturaleza, que genera en la conciencia del espectador una reflexión y replantea su condición de ser humano. En Santana se notan algunos guiños a este tipo de teatro, si bien su obra no se inscribe del todo en esa catalogación, pues muchos de sus argumentos se valen del humor como vehículo de destrucción o anarquía. Es por ello que la crítica lo sitúa en el realismo crítico más que en el teatro de la crueldad.

Azparren (2002) clasifica las primeras obras de Santana (*La muerte de Alfredo Gris*, *La ordenanza*, *Los hijos de Iris*, *Algunos en el islote*, *Los criminales* y *La farra*) como perversas y macabras, destaca además que se vale de los elementos sorprendidos y subversivos para representar el poder y justificar la ideología subyacente (p. 83). No obstante, el teatro de este autor se ha destacado siempre por su crítica y reflexión ante quién tiene realmente el poder en determinadas situaciones. Otro trabajo del mismo autor que nos permite establecer la misma relación es *Mirando al tendido* (1987) donde el enfrentamiento ocurre entre un toro y un torero. En el transcurso de la obra cada uno de los personajes expone su punto de vista, lo que quiere y lo que abandona: los sacrificios que el otro no entiende. De nuevo encontramos el juego del opresor/oprimido que contrapuntea antes de la muerte de alguno de ellos. No cabe duda que Rodolfo Santana

tenía un fuerte compromiso con el desarrollo social y creía fervientemente que su trabajo en el teatro y en el cine contribuiría con el crecimiento humano, tanto colectivo como individual; es por esto que, aunque sus obras asumieran un tono humorístico, la crítica persistía.

4. *LOS CRIMINALES 20 AÑOS DESPUÉS*

En 1994, Monte Ávila Editores publica en su colección Teatro dos tomos que recogen las obras de Rodolfo Santana. Llama la atención que quien tuvo el cuidado de la edición no se percatara de que la versión allí incluida de *Los criminales* era una adaptación y no la obra escrita en 1968. Esta versión contextualiza la situación en los eventos sucedidos durante el Caracazo:

Dora: (*Desgranando*) Usted me faltó el respeto, me dijo puta. Me tocó el trasero. ¿No hay daño en todo eso? Tiene un cuchillo en la mano y amenaza... (*A Frank y a Willy*) Es igualito a la chusma que por poco me quema dentro del carro en la Avenida Bolívar, el 27 de febrero... (1994, p. 196)

También ubica a los personajes en la idiosincrasia venezolana: Martín cambia de nombre por uno extraído de la farándula, Yul Brynner, característica habitual en las comunidades influenciadas por los medios de comunicación. Asimismo, Dora se jacta de descender de héroes de la Independencia, recalcando con esto un estatus social que va más allá del económico; Willy es presentado como un mártir de la dictadura perezjimenista, un luchador que ha surgido mediante sus buenas relaciones y la expiación de sus demonios:

Yul: ¡Me sabe a bola!

Frank: ¡Participó en la lucha armada contra la dictadura de Pérez Jiménez!

Willy: Se dicen mantuanos...

Frank: ¡Repartían volantes en los autobuses!

Willy: ¡Se dicen descendientes de próceres de la independencia!

Dora: Mi bisabuelo fue un prócer de la Independencia. Gústele a quien le guste. (Santana, 1994, p. 187)

Esto le quita el carácter universal a la obra, pero acentúa el pensamiento de Santana de las últimas décadas, reafirmando su compromiso social ante lo venezolano. En esta adaptación sacrifica un poco lo lúdico, resalta aún más la

perversidad entre clases y altera el final que sentencia a estos criminales de cuello blanco, salvando al ladrón:

(Yul se vuelve de improviso y clava el cuchillo en el cuerpo de Frank que recibe la muerte con asombro)

(Frank se abraza a Yul. Caé)

(Yul se levanta herido, tambaleante. Toma el revólver de manos de Frank)

(La música sube en intensidad)

(Bamboleándose, revólver en mano se dirige al pasillo iluminado. Queda un momento en el marco de la puerta y luego entra. Disparos)

(Apagón). (Santana, 1994, p. 216)

En esta versión, Yul Brynner obtiene su venganza, la clase oprimida se levanta y ataca a su opresor, resarce lo que después de tanto juego parece imposible. El personaje pierde su carácter de ficha, es un jugador más que, con una tirada de dados, cambia los roles. Observamos que más que la representación del poder de la clase pudiente sobre la clase pobre y envilecida, se recrimina una situación política por parte de la unidad represora, una forma de exorcismo a la historia política venezolana. ¿Cómo se ejerce el poder? En este caso, con violencia. La pirámide se invierte y el triunfo del delincuente transforma el carácter y la intención original de la obra.

Esta pieza se asemeja más a una construcción hiperrealista, que al mismo teatro “realista crítico experimental” (2002, p. 80) con el que define Azparren la obra de Santana. Sin embargo, hay que darle crédito al prólogo de Azparren a la edición de Monte Ávila Editores, cuando expresa que Santana irrumpió con un nuevo discurso que quebranta las formas estéticas e ideológicas, atentando contra un sistema institucional; proyecto que solo había propuesto Julio Planchart al escribir *La república de Caín* o, desde el sentido de la innovación, Arturo Uslar Pietri con *E ultreja* (Azparren, 1994, p. 7). Proyecto que mantuvo en el transcurso de su carrera como dramaturgo.

Rodolfo Santana se inició en el teatro con una obra irreverente (*La muerte de Alfredo Gris*) que permitía la integración entre la crítica y los temas universales, una propuesta que se consolidó con el paso del tiempo. Cuarenta años después Santana aún mantenía, con las diferencias propias de la madurez, la estética y la temática ideológica que lo caracterizó en 1968, año en el que gana el primer

premio en el Concurso de dramaturgia de la Universidad del Zulia además de obtener una mención con otra obra en el mismo certamen. Este dramaturgo transformó la perspectiva en que se dio a conocer la historia y sus consecuencias políticas, continuó con el legado de Román Chalbaud (heredero, a su vez, de la tradición de César Rengifo); revolucionó al teatro manteniendo su postura crítica. En este sentido, *Los criminales* nos presenta una sociedad corrupta que mantiene a unos personajes trastornados psíquica y socialmente que, en cualquiera de las dos versiones, acaban con la vida de cualquiera; dictaminar si es justo o no dependerá de la experiencia y los valores del lector o público. Esta manera de incidir emocionalmente en el receptor y la consistencia de su propuesta dramática ha hecho que Santana, sin lugar a duda, se gane un puesto en la historia del teatro venezolano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Azparren Giménez, L. (1994). Prólogo En Santana, R. *Teatro* (pp. 7-11). Tomo I. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- _____. (2002). *El realismo en el nuevo teatro venezolano*. Caracas: Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.
- Foucault, M. (1988). El sujeto y el poder. *Revista Mexicana de Sociología* (3), 3-20.
- Obra para dormir al público en el Rajatabla*. (2010, 5 de julio) [nota de prensa]. Recuperado de <https://rodolfosantanasalas.wordpress.com/2010/07/05/obra-para-dormir-al-publico/>. [Consulta: 15 de enero de 2015]
- Santana, R. (1994). Los criminales. En *Teatro* (pp. 152-217). Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- _____. (2011). Los criminales. En *Ocho piezas de teatro breve* (pp. 119-161). Caracas: Fundarte.
- Rodríguez B., O. (1991). A manera de introducción. En *Teatro venezolano contemporáneo* (pp. 12-79). Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Van Dijk, T. (2005). Ideología y análisis del discurso. *Utopía y praxis latinoamericana*, (29), 9-36 [En línea]. Recuperado de www.discursos.org/oldarticles/Ideología%20y%20análisis%20del%20discurso.pdf. [Consulta: 15 de enero de 2015]